نظرة أخرى

الروائي والمخيلة والسرد

د. لنا عبد الرحمن

الكتاب: نظرة أخرى .. الروائي والمخيلة والسرد
الكاتب: د. لنا عبد الرحمن
الطبعة: ٢٠١٩

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)
٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣
E-mail: news@apatop.com http://www.apatop.com

دار الكتب المصرية
فهرسة إثناء النشر

عبد الرحمن ، لنا
نظرة أخرى .. (الروائي والمخيلة والسرد) / د. لنا عبد الرحمن
الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٢٧ ص، ١٨ سم.
الترقيم الدولى: ٥ – ٢٥٨ – ٤٤٦ – ٩٧٧ – ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ١٧٩٩٦ / ٢٠١٦

نظرة أخرى

الروائي والمخيلة والسرد

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

في كل عمل روائي يمضي الكاتب متتبعا مراده، ساعيا لبناء عالم يطرح فيه أسئلته الواقعية، المتخيلة، الذاتية العميقة عبر نص تخيلي يراوغ من خلاله قضايا إنسانية غالبا ما تظل رهينة الإجابة المفتوحة على زمن غير محدد.. يتوهم الكاتب أنه من خلال الكتابة قد تنزاح بوابة الكهف مع ترديد عبارة "افتح يا سمسم".

لكن الحياة بتشابكتها المعقدة أكثر غموضا من مغارة علي بابا، ولأن انكشاف حقائقها يحتاج في كثير من الأحيان إلى عقود طويلة، ففي التوازي مع هذا تبدو بعض الأعمال الإبداعية منفتحة على احتمالات تتزاحم في النص الواحد وتتفرع في اتجاهات شتى، وتحمل أكثر من تأويل.

ليس بإمكان الفنان سوى طرح أسئلته، وتقديم نبؤاته عما يرى ببصيرته أنه محتمل الحدوث، لكنه يظل عاجزا عن منح إجابات نهائية حول تساؤلات كبرى ترتبط بالكينونة، بالهوية، بالثورة، بالحرب، بالحب، بالتحولات الإجتماعية المتزامنة مع الهزائم الفردية.الكاتب ليس عالم اجتماع أو سياسي أو رجل منطق، كي يكتب من أرض ثابتة، لأن عمله الحقيقي هو التماس مع لحظة إنسانية فريدة في زمن حدوثها، وفي علاقتها مع الواقع، يقتنصها ويمضي كاشفا عنها في تحد سافر للمسلمات الراكدة، وللغياب الذي يفرضه النسيان. وعبر رحلة الكتابة يقدم الكاتب رؤيته

الجمالية التي تعكس موقفه من المفاهيم الإنسانية المتناوئة التي استمرت مع الإنسان منذ بداية التاريخ، بالتوازي مع أي قيمة نبيلة يطرحها العمل الروائي ثمة مفهوم آخر رافض لها، يعكس الصراع البشري الذي يحاول الروائي سبر أغواره .

يستلهم الكاتب من الواقع ويحاكيه في متخيل سردي يعبر فيه عن رؤيته الخاصة، كاشفا عن جمال ما يختفي وراء أكثر اللحظات الإنسانية ترويعا وبؤسا، لهذا السبب يمكننا أن ندرك السر في استمرار حياة روايات عظيمة تناولت على سبيل المثال الحروب العالمية الكبرى، ليس لأنها تواجه الألم والنزيف الإنساني المخجل بما تسببه الإنسان للإنسان بل لأنها تقدم ببصيرة نافذة وبصدق نادر محاكاة فنية مكثفة لما كان يوما، هذا لا يعني أن الرواية تكتب التاريخ بل إنها تصور الحياة من وجهة نظر الروائي، إنه يعكس بمرآته الخاصة، وقائعا يمتزج فيها الواقعي مع الرمزي والفانتازي.

اعتمدت في هذا الكتاب المنهج التحليلي (النفسي والإجتماعي) في تناول الدلالات سواء الحدثية، أو الزمانية والمكانية وفي الإضاءة على اختيارات الأبطال ومصائرهم، لإن التداخل بين الزمان والمكان في هذه الروايات أسفر عن وجود متجاور للحكايا يكشف عن عالم ناقص في كل عمل روائي، يبدأ السعي السردي من أجله.

في روايات نجيب محفوظ التي تم تناولها (الكرنك، ميرامار، يوم قتل الزعيم)، يقدم محفوظ رؤيته للثورة، للتمرد، لانهيار القيم في المجتمع

المصري. ربما يمكننا قراءة هذه الموضوعات أيضا في كتب التاريخ، لكن محفوظ لا يسجل التاريخ بل يقدم روح المرحلة الزمنية من خلال إدراكه الخاص لها.

ومع رواية "قمر على سمرقند" لمحمد المنسي قنديل هناك توق الرحيل في مواجهة الأسئلة، كأن الرحلة التي يخوضها البطل إلى سمرقند لن تنتهي، والمدينة الغامضة التي تُخفي حكاياتها بين عشب ضفاف الأنهار، وخلف الأسوار والشوارع ، وفي قبة مأذنة غير مكتملة؛ تزيد من التوغل في تلك المتاهة اللذيذة. في " قمر على سمرقند" هناك نزوع أسطوري تاريخي يحضر في مساحات غير قليلة من النص، بل إنه ينعطف من الحكاية الرئيسية ليدخل في أكثر من حكاية أسطورية، لكن التقنية الفنية التي استند إليها الروائي في نسج الحكاية بأسلوب مشوق منح القارئ مساحة متفردة من الخيال والرغبة في اكتشاف المزيد عن أماكن لا يعرفها يرد ذكرها في النص، وحكايات يتداخل فيها الجانب التخيلي مع التاريخي والأسطوري.

يمضي الكاتب عزت القمحاوي في روايته " بيت الديب" في مسار مختلف عن أعماله الإبداعية السابقة، ولعل هذا المضي في مسار جديد مع كل عمل إبداعي يُعتبر تيمة في كتابة القمحاوي التي تنحو إلى التجريب في المضمون والشكل الروائي والقصصي؛ فلا نجد في أعماله شخصيات متشابهة، أو نماذج تعيد إنتاج ذاتها، بل يمكن القول أن كل رواية من أعماله تشكل بناءً مستقلًا عما سبقها ولا تشترك معها سوى بالأسلوب الساخر والفانتازي. هناك لا منطقية أو عبثية تحكم الحياة، وبالتالي نجدها

في رواية " بيت الديب" ، فالموت، والحروب، عطب الجسد، غياب الحبيب، أو فقدان أحد الأبناء، كلها أمور قدرية ليس للاختيارات الفردية سلطة عليها. من هنا جاء مصير الأبطال في "بيت الديب" متوائمًا مع هذا المعطى، وإن كان ثمة مصائر يمكن ربطها بقانون الفعل ونتيجته، فإنها تأتي بتلقائية شديدة حاملة تأويلاتها للحياة.

تبدو رواية " أنبئوني بالرؤيا" للباحث والناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو عملا أدبيا يحمل خصوصيته ليس على مستوى المضمون الحكائي للنص، بل من الجانب التخييلي أيضا. يقسم المؤلف الرواية إلى أربع فصول قصيرة، كل فصل يمكن اعتباره مستقلا عن سواه، أكثر مما هو متمما لسيرورة الأحداث. فالرواية القصيرة في عدد صفحاتها (١٢٤ ص) من القطع الوسط، تحتشد بالحكايا والدلالات بحيث لا يمكن إلا التعامل مع هذا النص بامعان شديد، لا يحجب ما فيه من فتنة واستمتاع عند القراءة.

يمكن اعتبار رواية " أنبئوني بالرؤيا" رواية ذهنية، أكثر منها رواية حدث محوري، وأبطال وشخصيات. إنها عمل سردي يقوم على تتبع الأفكار، وفق فرضيات تبدو منطقية في إطارها العام، لكنها لا تخضع لترتيب منطقي سواء في الزمان أو المكان. فالحدث الأهم هو السرد المتعلق بمدلولات فعل القراءة، وما يتبع هذا من تحليل وبحث يؤدي إلى بناء روائي يتداخل فيه الأسلوب السردي، مع منهج بحثي، ولعل هذا ما يمنح رواية عبد الفتاح كيليطو خصوصيتها بين سائر الأعمال الأدبية.

بين السيرة والرواية، يمضي الشاعر عبده وازن في نصه " غرفة أبي" ليستكمل ما بدأه في " قلب مفتوح" الصادر عام ٢٠١٠. وفي كلا النصين ثمة مواجهة مع الذاكرة عبر فكرة الغياب الحاضرة في مراجعة الوعي، ففي " قلب مفتوح" يحضر هاجس الموت والغياب من جراء عملية جراحية قام بها الكاتب، تؤدي به للتفكير بالعلاقة الثنائية بين الموت والحياة. يمضي النص في تقديم رؤيته بين خطي القص –السير ذاتي– و السرد الروائي، بحيث نجد ثمة دمج مراوغ يكتنفه الغموض واللبس، وينحاز للبوح الحميم بشأن الماضي واللحظة الراهنة.

تبدو رواية "حيث لا تسقط الأمطار"، وهي العمل الروائي الأول للشاعر أمجد ناصر، نصا روائيا يختزل سيرة حياة بطله الشاعر أدهم جابر، لا يمكن القول بأنها سيرة حياة فقط بقدر ما هي سيرة تداخلات لأزمنة وأمكنة وأقدار شكلت حياة البطل منذ فراره من وطنه لأسباب سياسية، وحتى لحظة عودته بعد عشرين عاما. وبين لحظة المغادرة والعودة تدور رحى الزمن الأبدي المستمر لتطحن الأيام، الأصدقاء، الأحبة والأهل، وتنثر بذور الغربة واليتم بلا توقف. وتميل هذه القراءة في "حيث لا تسقط الأمطار"، إلى كشف الدلالة الجمالية في بناء الزمن، بما يرادفه من انقسام "الأنا" بين زمنين يشكلان الفضاء الروائي للنص.

ولأن المكان في الرواية، يمثل عنصرا مهما من عناصر السرد الروائي، ليس لأنه الفضاء الأفقي للنص فقط، حيث تدور الأحداث، ويتحرك الأبطال في دوائر متقاطعة، وتتضح معالم شخصياتهم وتنمو

وتتحول، بل لأن المكان في كل أبعاده الواقعية والمتخيلة يرتبط ارتباطا وثيقا بالجانب الزمني والتاريخي للنص وشخوصه، بحيث ينتج عن التفاعل (الزماني– المكاني) منظومة سردية تنتظم في الشكل الروائي الذي تم اختياره لتقديم الأحداث والأشخاص، وتفاعلاتهم النفسية والحركية مع المكان، لذا تناولت المكان الروائي بمدلولاته في رواية " سيدات القمر" للكاتبة العمانية جوخة الحارثي.

لقد ظهر الإرهاب كحدث سياسي مع مطلع السبعينيات، لكن حضوره في الأدب تكرر منذ مطلع الثمانينات، ولعله أصبح موضوعاً بارزاً في العديد من الروايات في أعقاب عام ٢٠٠١ بعد حادثة ١١ سبتمبر.

تكشف الروايات التي تم تناولها في بحث " الرواية والعنف" ، أن النسخة الحالية التي تتراءى من مشاهد الإرهاب، هي النسخة الأكثر نزقاً وتطرفاً في منظور الصراع، لأنها مصنعة على غير قياس، وليست وليدة صدفة أو نتاج ظروف فقر وجهل فقط، بل الجهل والفقر وكل موبقات المجتمعات، ما هي إلا المادة الخام التي استحضرت ليعد منها استحلاب هذا المزيج مر المذاق لما يسمى بالإرهاب.

انطلاقا مما سبق تتشكل الأبحاث في هذا الكتاب، لتقدم رؤيتها لمجموعة من الأعمال الروائية، يتداخل فيها الواقع الاجتماعي والنفسي للأفراد حيث يمضون في مصائرهم واختياراتهم التي تنسجم مع طبيعة المرحلة الزمنية في كل رواية، وفي الوقت عينه لا يمكن منح تأويلات نهائية

لأي نص ابداعي، لأن الكتابة الجيدة والمتجددة تستمد حياتها من تنوع الرؤى والتأويلات بين باحث وآخر، هذا لأننا نعيش "زمن الرواية"، فالرواية تمكّنت من بناء تواجدها الأدبي متجاوزة الفنون النثرية الأخرى، من خلال تقديم انعكاس التفاعل الفني والمعرفي، والحدثي، والثقافي والاجتماعي الذي برعت في تسجيله عبر صفحاتها.

د. لنا عبد الرحمن

دلالات فعل الثورة والهزيمة لدى نجيب محفوظ

"الكرنك"، "ميرامار"، "يوم قتل الزعيم" .. نموذجا

هل من الممكن التنبؤ بموقف نجيب محفوظ من ثورة يناير ٢٠١١ فى ضوء مواقفه السابقة من ثورتى: ١٩١٩، ١٩٥٢؟

تصعب الإجابة عن هذا السؤال، رغم أن روايات محفوظ تقدم انعكاسًا لآرائه فى الثورة، حيث نجد إجابات عبر لسان أبطاله تبوح بما أراد الكاتب البوح به، وهنا تكمن الحساسية الروائية فى مقاربة فعل الثورة حيث "كل قراءة تواجه قبل كل شىء سؤال التأويل الاحتمالى الذى ينطرح فورًا معه الإشكال المادى للقراءة بمفهومها الملموس(١)".

ولعل الإشكال الفنى المقصود تتبعه فى روايات نجيب محفوظ: (ميرامار)، (الكرنك)، (يوم قتل الزعيم) هو رؤية الأبطال لفعل الثورة وشرخ الهزيمة، الثورة التى عايشوها، أو كانوا جزءًا منها، أو شاهدين عليها، ثم تتبع مساراتهم ومصائرهم، حتى وقوعهم فى لحظة الانكسار القصوى، الانكسار الذى ينعكس فى هزيمة جسدية، ونفسية حادة ، تتمثل ردود أفعالها على الأبطال، حيث لا منتصر ولا مهزوم فى هذه الروايات، بل يتضح لنا أن ما يحرك مصائر أبطال محفوظ فى هذه الأعمال هو الأحداث التاريخية الكبرى التى حفرت مجرى عميقًا فى مسار التحول

الاجتماعى. فلم يكن الحدث السياسى مفصولاً عن الاجتماعى أبدًا، بل كأنه الأصل المعكوس فى المرآة.

وإن جاء الوقوف عند دلالات فعل الثورة، وأثر الهزيمة على أبطال الروايات الثلاث المختارة هنا ، فهذا يأتى أيضًا من واقع وجود دراسات وأبحاث تناولت موقف محفوظ من ثورتى ١٩١٩، و١٩٥٢. وربما يبدو من الطبيعى أيضًا أن تقدم هذه الكتب وجهات نظر متباينة، أو متشابهة، حسب موقف مؤلفها، وتأويله الدلالى لحوارات محفوظ ، وآراء أبطاله.

لقد "تحدد انتماء نجيب محفوظ أكثر فى الأربعينيات من ارتباطه بيسار حزب الوفد، ويجب الإسراع بالقول هنا أيضًا إن هذا الموقف لم يحل دون محاولة تفهم ثورة يوليو ١٩٥٢، ومحاولة الاقتراب منها، غير أنه كان التفهم والاقتراب المرهون بالوعى النقدى، وليس أسير الليبرالية القديمة بأية حال"[٢].

الكرنك

تقدم رواية (الكرنك) عالمًا محتشدًا لمجموعة من الأصدقاء الشباب الذين يلتقون فى مقهى الكرنك الذى تشرف على إدارته الراقصة المعتزلة قرنفلة، أما الزمن فهو السنوات التى تسبق نكسة ١٩٦٧.

ومنذ الصفحات الأولى فى الرواية يقف القارئ على أجواء مسكونة بتوتر خفى، سرعان ما يتكشف مع اعتقال حلمى حمادة، الشاب اليسارى الذى ارتبط بعلاقة مع قرنفلة، ثم اعتقال إسماعيل الشيخ، وزينب دياب اللذين يرتبطان بعلاقة حب. تتكرر الاعتقالات، ويتكرر معها الاختفاء والظهور، والمراوحة بينهما، ويحضر الانكسار مجسدًا على ملامح الشباب، فى صمت يلف الجالسين حول طاولة إسماعيل الشيخ، وفى شحوب ومرارة تعلو الوجوه. لولا حركة المارة، وأصوات العابرين، وهدير السيارات لغاب الرفاق فى عالمهم أكثر، تغير الحال فى الكرنك، ولم يعد الشباب كما هم، ولا الشيوخ ظلوا على حالهم.

تغير الحال، وصار الجلاد والضحية، يتقاطعان فى ذات الأمكنة، خالد صفوان– الذى قام بتعذيبهم– يجلس فى زاوية المقهى يراجع أجزاءً من ماضيه القريب الذى مضى فى لهيب الحياة الذى غشى بصره، وأحرق يديه: يفكر "براءة فى القرية. وطنية فى المدينة. ثورة فى الظلام. كرسى يشع قوة غير محدودة. عين سحرية تعرى الحقائق. عضو حى يموت. جرثومة كامنة تدب فيها الحياة"(٣). وكأن محفوظ أراد فى (الكرنك) لرجل البوليس السياسى خالد صفوان، أن يجلس فى ختام مطافه فى المقهى الذى يجتمع فيه شباب الثورة الذى كان هو سببًا فى تعذيبهم! ثم ظهور شاب جديد يرتاد المقهى، شاب يجمع بين تقليدية الدين وحداثة الثورة، وتجددها، لكن هذه الشخصية الأخيرة، تظل غامضة جدًّا، وغير مكشوفة، من حيث

المساحة السردية القليلة لظهورها، المتوازى مع تغييب التعبير الكاشف لحقيقتها.

تصرخ زينب دياب: "يخيل لى أننا أمة من المنحرفين، تكاليف الحياة والهزيمة والقلق تفتت القيم"(٤).

أما إسماعيل الشيخ فيستجمع شجاعته، ويصرخ معبرًا عن تفكيره بالانضمام إلى الفدائيين: "كانت الدنيا قد عبرت ذروة النكسة، وأفاقت من الذهول الأول، فوجدت الميدان مكتظًّا بالأشباح، والحكايات، والشائعات، والنكات، وانعقد الاجتماع على أننا كنا نعيش أكبر أكذوبة فى حياتنا، أفكر جادًّا فى الانضمام إليهم، ولا ترجع أهميتهم إلى أعمالهم الخارقة، ولكن إلى مزاياهم الفريدة التى تمخضت عنها الأحداث"(٥).

يعتبر البعض أن رواية (الكرنك) من الروايات التى ترافقت مع أحداث عنيفة عصفت بمصر، بل بالعالم العربى ككل. فقد سبقتها بأعوام هزيمة ١٩٦٧، وجاء نصر ١٩٧٣، واعتبر البعض أن رواية (الكرنك) هى نبوءة لهذا النصر، وهذا لم يكن صحيحًا، من وجهة نظر نجيب محفوظ نفسه حيث يقول: "المطالبة بالعدالة الاجتماعية فى عهد الثورة ليس فيه أى تناقض مع الثورة، رواياتى وقصصى تنقد النظام من موقع الانتماء إليه لا رفضه، حدث بعض التحريف على سبيل المثال فى الروايات التى تضمنت نقدًا للنظام قاموا بوصلها بشىء آخر لم يكن موجودًا بها أصلاً فيه ولاء للنظام، خذ مثلاً رواية (الكرنك)، هذه الرواية صغيرة تنتهى بهزيمة

٥ يونيو ١٩٦٧، عندما كتبتها لم يكن بها أى تصور آخر بعد هزيمة ١٩٦٧، وقاموا بوصلها بنصر أكتوبر ١٩٧٣"[٦].

وإذا كان هذا الرأى ينطلق من كاتب العمل، فإن الناقد غالى شكرى يحمل وجهة نظر مشابهة حين يقول: "عندما نُشرت (الكرنك)، وبالذات حينما تحولت لفيلم سينمائى جاءه الهجوم من الناصريين والتقدميين عمومًا، قلت لهم أنتم مخطئون، فقد هاجم محفوظ أجهزة القهر الناصرية فى ذروة مجدها فى (اللص والكلاب)، و(الطريق) و(الشحاذ)، و(ثرثرة فوق النيل)، و(ميرامار). وطيلة الستينيات كان محفوظ ناقدًا شجاعًا للنظام"[٧].

فى رواية (الكرنك)، تخون الثورة المبادئ التى جاءت من أجلها، لكن هذا لا يتم قوله بشكل مباشر، لكن ما الذى يعنيه التعذيب الوحشى، واغتصاب زينب، واعتقال إسماعيل، وموت حلمى حمادة؟

فإذا كان محفوظ أيَّد ثورة ١٩١٩، وانتقد ثورة ١٩٥٢، فإن قيام ثورة يناير ٢٠١١ ، نجد له إرهاصات فى كتابه (أحلام فترة النقاهة). ونجيب محفوظ فى موقفه من الثورات، لا يوارب فى الكشف أن أقرب الثورات إليه هى ثورة ١٩١٩، لنقرأ ما ورد فى حوار معه:

"هل ما زالت ثورة ١٩١٩ هى الأقرب لك؟"

"طبعا هى أقرب الثورات إلى نفسى من دون شك"[٨] .

فى حوار آخر لنجيب محفوظ يقول: "أنا أنتمى أساسًا لثورة يوليو ومنتمٍ للإصلاح الزراعى والعدالة الاجتماعية وكل منجزات ثورة يوليو البناءة قريبة إلى وجدانى، ولكن فى نفس الوقت بجانب انتمائى لها أتناقض

معها فى أمرين: سلبيات الذين أفسدوها عند التطبيق من جهة، ومن جهة أخرى عدم استكمالها بالديمقراطية، لذلك أنقد الثورة من موضع الانتماء لا من موضع الرفض، أنتقد اللصوص، أنتقد الاستبداد"[٩].

عايش نجيب محفوظ سقوط النظام الملكى، وما رافقه من تحولات اجتماعية مع قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، وما حملته تلك الثورة من آمال عريضة، وشعارات واعدة، لم تلبث بأن تبددت مع وجود انحرافات عن أهداف الثورة، أعاقت تحقيق العدل الاجتماعى الموعود؛ ثم أتت نكسة ١٩٦٧ ومعها المجاهرة بالموقف من مسار الثورة. نقرأ فى رواية (الكرنك) على لسان إسماعيل الشيخ: "انتمائى الوحيد كان لثورة يوليو، أما الآن، وقد عشت دهرًا وأنا أظن أن التاريخ يبدأ بالثالث والعشرين من يوليو، ولم أتجه للبحث عما وراء ذلك إلا بعد النكسة"[١٠].

وإذ يعتبر الناقد عبد الرحمن أبو عوف أن محفوظ يقيم تناقضًا شكليًّا بين ثورة ١٩١٩، وثورة ١٩٥٢، فى حين أن ثورة ٥٢ لكل ذى بصيرة ودراسة للتاريخ المصرى الحديث ما هى إلا استكمال لمهام ثورة ١٩١٩، فإن الطليعة العسكرية للطبقة الوسطى حققت الاستقلال الاقتصادى، وقضت على الملكية والإقطاع[١١] .

بيد أن هذا الكلام يحمل تناقضه فى تجاهل ما أتت به ثورة ١٩٥٢ من سلبيات، كما أن المتتبع للتاريخ المصرى يجد أن ثورة ١٩١٩ التى قامت فى مصر بقيادة سعد زغلول- كانت ثورة شملت جميع فئات الشعب، "ويوم تنفجر ثورة ١٩١٩ لن يكون من قبيل المصادفة أن تخرج

المرأة لأول مرة إلى الشارع وتخلع الحجاب وتنخرط فى الكفاح وتتصدر المظاهرات وتعرض صدرها للرصاص وتسقط شهيدة"(١٢).

يصف محفوظ هذه الثورة قائلاً:" الواقع أن ثورة ١٩١٩ هى حلقة من ثوراتنا الشعبية، من حيث الاتجاه إلى الشعب، والوقوف ضد السيطرة الأجنبية، هيأت الفرصة لإظهار قوة الشعب المصرى وأصالته ومكوناته بطريقة غير مسبوقة، ولعلها أول ثورة فى تاريخنا، حارب فيها الشعب والفلاحين بصفة خاصة، وأصبحوا لأول مرة قوة ضاربة يعمل حسابها"(١٣)

ولن نسهب هنا فى الحديث عن مسار ثورة ١٩١٩، التى لها حضور واضح فى روايات نجيب محفوظ، خاصة "الثلاثية" و(حكايات حارتنا)، بل الغرض هو التنويه على اختلاف الرؤية والمقاربة الفنية بين ثورتى ١٩١٩، وثورة ١٩٥٢، فالثورة فى عام ١٩٥٢ هى انقلاب عسكرى، أطاح بالملكية، وفرض نظمًا جديدة من ضمنها وجود نوع من العدالة الاجتماعية فى توزيع الثروات مع القضاء على الإقطاع، لكن سرعان ما برزت مساوئ الثورة فى دكتاتورية تمثلت فى سيطرة الحزب الواحد، وهيمنة مراكز القوى، حيث السلطة والقوة تُظهر كل العلل والأمراض النفسية التى تبرز بوضوح فى طريقة تعامل أصحاب السلطة والنفوذ مع الشرائح الأضعف من المجتمع. وبالنسبة لنجيب محفوظ فإن مبادئ ثورة يوليو لم تنفذ، وهذا يتضح من قوله: "فى اعتقادى أنه لو نشأ حزب اشتراكى يمثل مبادئ ثورة يوليو التى لم تنفذ ويستفيد فى الوقت ذاته

من شعبية الرئيس أنور السادات فإن هذا الحزب سيضمن فى نظرى الأغلبية التى كانت ذات يوم لحزب الوفد"(١٤).

ولعل رواية (الكرنك) من ضمن أكثر روايات محفوظ كشفًا للتشوُّهات النفسية التى حصلت فيما بعد مرحلة الثورة، وفى زمن ما قبل النكسة، إذ يكفى جو الرواية المشحون على مدار الصفحات، بالحديث عن الاعتقال، والتعذيب، ثم اغتصاب زينب، وموت حلمى حمادة. كلها دلالات كبرى، تأتى واضحة ومباشرة من دون ترميز. يقول محفوظ عن (الكرنك): "الحقيقة أن ما تخيلته وجعل الناس يقولون: أحقًّا حدث هذا؟ اتضح أنه لا شىء يذكر بما وقع، إن الكتب التى صدرت عن ضحايا التعذيب تذكر وقائع يتضاءل بجانبها ما جاء فى الرواية"(١٥).

لكن الموقف من الثورة فى (الكرنك)، يختلف بين الشيوخ والشباب، ففى الوقت الذى بدأ إسماعيل الشيخ بمراجعة علاقته وتاريخه مع ثورة يوليو، يرى الشيوخ – رغم مناصرتهم للثورة أن "الماضى لم يكن كله شرًّا خالصًا"(١٦). أما قرنفلة فبعد الاعتقالات المتكررة للشباب تعطى وجهة نظرها بالحال الذى وصلت إليه الثورة قائلة: "اضحكوا، اضحكوا، جفت الدموع، ولكن لنا الضحك، هل نحزن لأمور تقع بانتظام مثل الشروق والغروب؟ سوف يعودون وسيجلسون بيننا كالأشباح"(١٧).

يوم قتل الزعيم

لا يمكن فصل رواية (يوم قتل الزعيم) عن الحدث الأهم فى رواية (الكرنك)، على اعتبار أن هذا الحدث هو نكسة ١٩٦٧، إذ يجدر بنا التوقف هنا عند الهزيمة التي بدت مثل رد فعل– أو نتيجة – لما سبق من ارتكاسات الثورة. جاءت هزيمة ٦٧ بشكل فجائعى لتخمد كل العنفوان، وتدفع الجميع للتوقف طويلاً أمام مسارات إجبارية، للتحديق بكل ما مضى ومحاسبة الذات.

من هنا يمكن القول إن الانهيار الأخلاقي في زمن الانفتاح، والحالة الانهزامية التي سربلت الأبطال في (يوم قتل الزعيم) لم تكن نتاج ليلة وضحاها، إنها وليدة هزيمة فى صميم الواقع المصرى والعربى، تتالت عقبها أحداث صادمة، أودت لكل التحولات فى سلوك الفرد المصرى، لكن ليست الهزيمة وحدها هى المسئولة عن هذه التحولات، فقد تلا الهزيمة نصر أكتوبر عام ١٩٧٣، ولا نجد له صدى في رواية (يوم قتل الزعيم)، بل نجد وقفات عند تحولات المجتمع المصري، من الحروب مع إسرائيل إلى الصلح، ومن الاشتراكية إلى الانفتاح. لنقرأ هذا الحوار بين ثلاثة أجيال:

يقول محتشمي زايد:

"تزجُ بالسجن المصريين جميعًا من مسلمين وأقباط ورجال أحزاب ورجال فكر؟ لم يعد فى ميدان الحرية إلا الانتهازيون، لك الرحمة يا مصر،

أذكر عهود الاستبداد بسوادها الكالح، أفكانت ثورة ١٩١٩ حلمًا أم أسطورة؟"

فواز محتشمى: "لا حديث للناس إلا عن اعتقال الذين اعتقلوا"

محتشمى زايد: ثمة وعد بمحاكمة سريعة حتى لا يضار البرىء"

علوان فواز: أما زلت تصدق الأكاذيب يا جدى"(١٨).

يتبادل السرد فى رواية (يوم قتل الزعيم) ثلاثة شخوص رئيسيين هم: الجد محتشمى زايد، علوان فواز محتشمى (الحفيد)، ورندا سليمان خطيبة علوان وجارتهم فى السكن، وترتبط عائلته مع عائلتها بعلاقات قديمة، ووشائج صلة عميقة. وبهذا التناوب السردى قدم محفوظ صوت جيلين، الجد ممثلاً صوت الماضى، وفق سيرورة متصلة للحاضر المعيش، ثم الحفيد علوان ورندا، ليعبرا عن صوت الجيل الشاب ومعاناته فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات. وبدا من اللافت أن محفوظًا لم يعطِ صوتًا لفواز ابن محتشمى زايد ووالد علوان، وكأنه تعمد تغييب صوته وخطابه ربما على اعتبار أن السرد الذى يقوم به محتشمى زايد يغطى مساحة زمنية أشمل، فيما الفصول الخاصة بحكاية علوان ورندا، كافية لتحكى عن الزمن الحاضر عبر رؤيتهما الخاصة، رغم أنهما الحلقة الأضعف التى لم ينل منها زمن التحولات الأخلاقية الكبرى.

محتشمى زايد هو الصوت الأول فى الرواية، يسرد واقعه بأسلوب أقرب للمناجاة الغيبية، هو رجل فى الثمانين من عمره، صحته جيدة، ولا

يشكو من أمراض السن، أرمل، يعيش مع ابنه وزوجته وحفيده. يتأمل واقع الحياة وما طرأ عليها من تحولات، حيث تعانى العائلة كلها من ضائقة مادية لم ينفع فى حلها عمل الابن فواز وزوجته هناء وابنهما علوان، بالإضافة إلى المعاش الذى يتقاضاه الجد، لنقرأ وصف محتشمى زايد لطاولة الطعام، الذى يوجز المعاناة اليومية لأسرة أخفقت عن ركوب موجة الانفتاح، حيث يُقيم محتشمى الحياة عبر أنواع الطعام التى اختلفت من عهد إلى عهد يقول: "يجمعنا فى الصباح المدمس وحده، أو الطعمية، سقيا لعهد البيض والجبن والبسطرمة، والمربى، ذلك عهد بائد، أى قبل الانفتاح"(١٩).

أما الأزمة الأساسية فى حياة الحفيد علوان فتتمثل فى عدم تمكنه من تأمين شقة الزوجية، تمر سنوات، وعلاقته مع رندا مجمدة فى ثلاجة الخطوبة، إلى أن يصيبها العطب، وتحت إلحاح الضغط الاجتماعى يفسخ علوان خطوبته من رندا، ويتعرض بترتيب من رئيسه فى العمل أنور علام لإغراء جولستان، شقيقة أنور، وفى الوقت عينه يتمكن أنور من الزواج من رندا.

هكذا يضع محفوظ البطلين فى مواجهة جديدة، وإن كانت لا تحدث واقعيًا فى مشهد مشترك، لكنها تمضى عبر النص حاضرة بقوة، هناك: علوان ورندا، مقابل أنور وأخته جولستان الأرملة الأربعينية التى لا تقل عن أخيها انتهازية، حيث يتلخص عالمها فى الحصول على زوج شاب إشباعًا لرغباتها التى لم تتحقق فى الزواج الأول. ولعل ما كشف شخصية

جولستان بهذا الوضوح مساومتها لعلوان على الزواج منها، مقابل تغاضيها على قتله لأخيها أنور.

وبدلاً من سير البطلين علوان ورندا فى مسار واحد، تختلف المسارات، لتصير رندا وأنور، وعلوان يسير بخط متوازٍ مع جولستان لا هو قادر على التقاطع معها ولا الابتعاد عنها، ثم فى نهاية الرواية عودة المسار الأول إلى طريقه الصحيح بعد طلاق رندا.

ولعل المواجهة التى اختارها نجيب محفوظ لأبطاله، هى صدام بين عالمين متناقضين تمامًا. يتضح هذا أكثر حين تستعيد رندا توازنها وتتمسك بمبادئها رافضة العيش مع أنور، تُطلق فى شهر العسل، بعد اكتشافها أن زوجها ليس إلا رجلاً وصوليًّا يتعامل معها بمنطق البيع والشراء، ولا يجد غضاضة فى تركها مع أصدقائه ومغادرة البيت. وحين يُقدم علوان على قتل أنور علام فى دلالة رمزية لوقوع جريمة القتل فى يوم اغتيال الرئيس أنور السادات، وهنا لا يمكن إغفال دلالة اختيار محفوظ لاسم أنور علام ليجسد عصر الانفتاح، ثم يموت مقتولاً فى ليلة اغتيال الرئيس أنور السادات مهندس عصر الانفتاح.

هل أراد محفوظ عبر وقوع جريمتى قتل فى يوم واحد ، التلميح إلى إطلاق رصاصة الرحمة على زمن الانفتاح الاقتصادى، والتدهور الأخلاقى؟ لنقرأ ردود فعل الأبطال على اغتيال السادات:

علوان فواز محتشمى: "البلد يواجه خطرًا لا يستهان به، لا يستحق هذه النهاية مهما قيل عن أخطائه، فى يوم نصره؟ مؤامرة، توجد مؤامرة محكمة بلا شك"[٢٠].

ثم يعود ويناقض نفسه قائلاً: "فى داهية، الموت أنقذه من الجنون، على أى حال كان يجب أن يذهب، هذا جزاء من يتصور أن البلد جثة هامدة"[٢١].

أما رندا فتقول: "يا للفظاعة، ألا يوجد غير القتل؟ وما ذنب زوجته وبناته؟ لستُ من أنصاره لكنه لا يستحق هذه النهاية[٢٢].

لكن الجريمة الأولى "اغتيال الرئيس السادات" تقع على يد إسلاميين متطرفين، فيما الجريمة الثانية "قتل أنور علام" يقوم بها علوان فواز محتشمى، الشاب المتمسك بالقيم والمبادئ، الميال نفسيًّا لزمن جمال عبد الناصر وشخصه. يقول: "هنا معبد تقدم به القرابين إلى البطل الراحل الذى أصبح رمزًا للآمال الضائعة، آمال الفقراء والمعزولين، وهنا أيضًا تنفض شلالات السخط على بطل النصر والسلام. النصر يتكشف عن لعبة، والسلام عن تسليم"[٢٣].

فى الصفحات الأخيرة من الرواية، وفى المشهد العائلى الذى يجمع الأسرة أمام شاشة التليفزيون، وقبل حدث الاغتيال، وجريمة القتل، يدور حوار عن الثورة، وعن الجديد الآتي بلا ريب، هنا يكشف محتشمى زايد عن وجهة نظره، والتى تتطابق كما يبدو مع وجهة نظر نجيب محفوظ، يقول محتشمى زايد: "يتحدثون عن الثورة بلا معرفة، لم يسمعوا عنها، حكى لهم

الراوى المأجور حكاية كاذبة. يبدأ المدرس المغلوب على أمره درسه بالسؤال الخائن: "لماذا فشلت ثورة ١٩١٩؟" يا أبناء الأبالسة، ألا توجد قطرة حياء؟ يا زبانية المعتقلات، وعباد نيرون. ها هو علوان يلوح بيده ويذهب. يذهب حاملاً خيبة فرد وجيل معًا"(٢٤).

أما نجيب محفوظ فيحكى عن ظروف كتابة (يوم قتل الزعيم) قائلاً: "حوادث قصة (يوم قتل الزعيم) مثلاً كلها وأشخاصها والعلاقات والمعاناة عشتها عن طريق المشاهد فى الخمس عشرة سنة الماضية، حين امتلأ بها وتأتى مناسبة لتحريكها مثل الحب بين الشابين والصعوبات التى وقفت فى سبيلهما تجدنى أتأمل الموضوع الذى يترتب بطريقة غامضة وعفوية، نظرة عامة على الفترة وأحداثها وأجد نفسى قد وقفت على عتبة المستقبل، أخمن الآتى"(٢٥).

ميرامار

تدور أحداث رواية (ميرامار) فى مدينة الإسكندرية، أما المكان الذى يجمع شخوص الرواية فهو بانسيون صغير، سوف يضم بين حجراته، مختلف الاتجاهات المتعارضة التى كانت موجودة فى مصر فى الستينيات، وهذا ما سنجده عند تناول الشخصيات.

ويمكن وصف (ميرامار) بأنها رواية مكان، حيث يمثل المكان عنصرًا فاعلاً وأساسيًّا فى هذا النص. يلتقى شخوص الرواية فى بانسيون ميرامار، وفى هذه الرقعة المكانية الصغيرة تمكن نجيب محفوظ من جمع أبطال روايته

المتعارضين فى انتماءاتهم السياسية ومواقفهم من الحياة، كما أن سلوكهم الشخصى داخل تلك الرقعة المكانية المحددة (البانسيون) يكشف التوجه الفكرى والاجتماعى والنفسى لكل منهم. من هنا يمكن اعتبار المكان عنصرًا فاعلاً فى (ميرامار)؛ لأنه "الكيان الاجتماعى الذى يحتوى على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أى نتاج اجتماعى آخر يحمل جزءًا من أخلاقية وأفكار ووعى ساكنيه"(٢٦).

يرى جيرار جينيت: "أن حركة الحدث الروائى فى النص السردى لا بد أن تنتظم ضمن منظور مكانى يحيط بالحدث"(٢٧)، بمعنى أنه لا يمكن أن تدور أحداث رواية ما دون تصور مدلولات واضحة لأماكن الأحداث، وما تركه هذا المكان من أثر فى بناء شخصيات الرواية، وفى اختيار نُظم علاقاتها وردود أفعال أبطالها.

تبدأ رواية (ميرامار) مع قدوم عامر وجدى، وهو أحد الأبطال الرئيسيين فى الرواية – إلى الإسكندرية، بحثًا عن بانسيون ميرامار ليمضى فيه ما تبقى من عمره، هكذا يصير البانسيون عنصرًا فاعلاً يحتوى الرجل العجوز الباحث عن مكان يلتجئ إليه فى سنواته الأخيرة. هنا يمكن التسليم بأن "البادرة الشعورية الأولى، كثيرًا ما ترسم المسار الروائى"(٢٨)، حيث يتوالى قدوم الأبطال إلى بانسيون ميرامار، وكل منهم يبحث عن غاية ما تتمثل فى افتقاده لهوية مكان سابق، وبحثه عن مكان آخر يستوعب ذاته المتشظية، حيث جميع الأبطال يعانون من حالة فقد؛ بيد أن ما افتقده

الأبطال فى حياتهم لم يكن مكانًا ماضيًا وحسب، بل إن المكان المفقود حمل معه زمنًا غائبًا عند كلٍ منهم، وهذا ما نجده حين نقدم الشخصيات مع تفاصيل حياتها الزمنية والمكانية، وأسباب لجوئهم إلى ميرامار.

وفى رواياته، يهتم محفوظ بعنصر المكان، وتفاصيله الصغرى والكبرى، ونجد هذه الخاصية فى معظم أعماله القصصية والروائية، حيث الاهتمام "بتفاصيل الغرفة، خصائصها المعمارية، طراز الأثاث، جغرافية المكان، الشارع ، الحى، ذلك لأن الشخوص لا تنفصل عن الأماكن والأشياء وإنما ترتبط بها وجدانيًّا وذهنيًّا"(٢٩).

بيد أن دائرة المكان الكبرى فى رواية (ميرامار)، هى مدينة الإسكندرية، ولا يمثل حضورها مساحة كبيرة فى السرد، مقابل حركة الشخوص فى دائرة المكان الصغرى البانسيون، إنه المسرح الرئيس للعلاقات والأحداث. يجمع بين الأبطال الأثر الذى انعكس على حيواتهم بعد قيام ثورة ١٩٥٢ ، فلكل منهم حكاية مختلفة، جمع بين كل هذه الحكايات الحاجة الملحَّة للفرار، واللجوء إلى مكان مشترك ينشدون فيه راحة مؤقتة.

لنقرأ مواقفهم الموجزة من الحياة ومن ثورة ١٩٥٢ ، التى ساهمت فى إحلال تغيرات مهمة فى حياتهم:

عامر وجدى: يمثل التيار الوفدى القديم، قبل أن يتحول إلى ليبرالى، درس فى الأزهر لكنه واجه تشكيكًا فى قناعاته الدينية، غادر

القاهرة بعد قيام الثورة، وإدراكه أن الزمن لم يعد زمنه، يقول: "انطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع، ولا حفلة تكريم، أيها اللوطيون ألا كرامة للإنسان عندكم إن لم يكن لاعب كرة"(٣٠).

ثم يقول فى موضع آخر: "تذكرت حيرتى الخاصة التى لا تحل بحزب أو ثورة"(٣١).

طلبة مرزوق: تعتبر شخصية طلبة مرزوق، النموذج المناقض لعامر وجدى، هو يقاربه فى السن لكنه من مناصرى النظام الملكى، وكان من الأعيان وأصحاب الأملاك الذين جردتهم الثورة من نفوذهم وأموالهم، لذا يترك القاهرة بعد تأكده من أن المرحلة السياسية الراهنة لن يكون له دور فاعل فيها، بل إنه عرضه للتنكيل والمراقبة، يقول: "لا شىء لى فى الريف، وجو القاهرة يصر على إشعارى بهوانى"(٣٢).

منصور باهى: بدا منصور باهى فى بداية ظهوره فى مسرح الحدث الروائى من أكثر الشخصيات الشابة التى تحمل نوعًا من القيم الأخلاقية، هو شاب فى منتصف العشرين، ينتمى للثورة، ويعمل مذيعًا بمحطة الإسكندرية، لكن سرعان ما يتكشف عن وجود خلل فى بنائه السيكولوجى، سببه خوفه المرضى من أخيه الضابط، ثم علاقته مع امرأة متزوجة، وخوفه من انكشاف العلاقة، ثم اضطراره للقدوم إلى الإسكندرية نتيجة ضغوطات أخيه الضابط، ولعل ذروة الخلل النفسى عند منصور

باهى تتكشف لحظة اعترافه بالقيام بجريمة قتل سرحان البحيرى، من دون أن تثبت الأدلة أنه قاتل.

منصور باهى يصر على انتمائه للثورة خوفًا أو عن قناعة، وفى حواراته يعلن: "أن الثورة كانت أرفق بأعدائها مما يجب"(٣٣).

حسنى علام: من ملاك الأراضى فى طنطا، شاب مستهتر، مغرور، وعابث. لم تمسه الثورة ولم يخسر شيئًا من أملاكه، لذا يعلن دفاعه عنها قائلاً: "إنى مقتنع بالثورة تمامًا، لذلك أعتبر ثائرًا على طبقتى التى جاءت الثورة لتصفيتها"(٣٤).

سرحان البحيرى: فى الثلاثين من عمره، فلاح، أميل للسمرة، وهو وكيل حسابات شركة الإسكندرية للغزل،(٣٥) انتفع بالثورة، وتكشف شخصيته عن انتهازية متجذِّرة حين يحاول التغرير بزهرة وإيهامها بالحب، ثم يعثرون عليه مقتولا فى طريق البالما.

ماريانا: صاحبة البنسيون، سيدة يونانية عجوز، تعيش على أحلام تهاوت، ولم يبقَ لها إلا بعض الأصدقاء والمعارف الذين وجدوا فى البانسيون ملاذًا لهم. تقول واصفة حالها: "قتلت الثورة الأولى زوجى، أما الثورة الثانية فجردتنى من مالى وأهلى"(٣٦).

زهرة: فلاحة بسيطة، جميلة، وغير متعلمة، تأتى للعمل فى بانسيون (ميرامار)، وتكون مطمعًا للطامعين بجسدها مثل: طلبة مرزوق، سرحان البحيرى، وحسنى علام. تتعرض زهرة لسؤال مباشر من حسنى علام

"وأنت يا زهرة هل تحبين الثورة؟" فترد ماريانا العجوز: "إنها تحبها بالفطرة"(٣٧).

لم يخفِ نجيب محفوظ أنه حين كتب (ميرامار) أراد أن يرمز لمصر عبر شخصية زهرة، يقول: "الحقيقة كان فى وعيى بالدرجة الأولى عند رسم شخصية زهرة أنها تمثل مصر، لأنى كنت أكتب خلال هذه المرحلة بالرموز"(٣٨).

انطلاقًا من هذا الكشف، يمكن القول إن زهرة فى (ميرامار) تمثل المحور الذى يجتمع حوله الأبطال، هذا سيتضح أكثر فى معرفتنا لطبيعة علاقة كل فرد من سكان البانسيون مع زهرة. ماريانا العجوز اليونانية تود الاستفادة من زهرة إلى أبعد مدى، سواء عبر استخدامها فى أعمال النظافة، أو عبر التغاضى عن تطاولات الزبائن عليها. عامر وجدى يتعامل مع زهرة بأبوة؛ وإلى حد كبير يبدو أن منصور باهى كان متعاطفًا معها. أما حسنى علام وطلبة مرزوق فاعتبراها فريسة سهلة المنال، ويظل سرحان البحيرى القاتل والمقتول، الذى أوضح نجيب محفوظ أنه فلاح أيضًا، أى ينحدر من ذات الطبقة الاجتماعية التى أتت منها زهرة، مع فارق أنه متعلم، ويحاول التظاهر بأنه من عائلة عريقة، لكنه فى أعماقه مجرد انتهازى حاول إيهامها بالحب، للنيل منها.

زهرة هى مصر، وهذا المجسم البسيط للعلاقات الاجتماعية المتشابكة داخل البانسيون، يقدم نموذجًا مصغرًا للعناصر الفاعلة على المسرح السياسى والاجتماعى فى مصر خلال تلك الحقبة الزمنية، التى

تلت سقوط النظام الملكى، وسبقت مرحلة التراجع المؤثر لشعبية ثورة يوليو، فى (ميرامار) لم تكن هزيمة ١٩٦٧ قد وقعت بعد، لذا نجد فى السرد نوعًا من العتب الضمنى على بعض ما أتت به الثورة، عتاب لا يتشابه مع حالة الغضب الموجودة فى (الكرنك)، أو اليأس الذى نقف عليه فى (يوم قتل الزعيم).

سيكولوجية الهزيمة

تشترك رواية (ميرامار) و(الكرنك) و(يوم قتل الزعيم)، بتقديم نماذج بشرية متشابهة فى هزيمتها، لها دورها التاريخى الفاعل فى العمل الروائى، ويؤدى حضورها للكشف عن صميم تأزُّمات الحياة بشكل تصاعدى، مما يجعل من هذه الشخصيات شاهدًا على تحولات الزمان والمكان، كما أنها تشترك فى التنقيب الباطنى عن فكرة "الضمير"، فالضمير الغائب الحاضر بين شخوص الروايات، يشبه خيطًا خفيًّا يسعى البعض للفكاك منه، وقسم آخر للإمساك به بقوة، عبر ردود فعل رافضة للانحراف الأخلاقى والقيمى، رغم كل ما لحق بها من عذابات.

تتحرك تلك الشخصيات وتتفاعل ضمن أطر متشابهة يجمع بينها الإحساس بالهزيمة، والانتماء إلى طبقة اجتماعية تواجه الزوال مقابل صعود طبقة اجتماعية أخرى من السماسرة والمنتفعين. إذن هناك أزمة فكرية، توحد بين أبطال الروايات الثلاث، على الرغم من تنوعهم، وتعدد رؤيتهم للواقع، بيد أنهم ينقسمون إلى:

أ – رجال تقدم بهم العمر، يتميزون بنظرة ثاقبة للحاضر، لكنها تظل عاجزة عن الفعل والتغيير، حيث مضى زمنهم، من غير رجوع، كما نجد عند الراوى فى (الكرنك)، وعامر وجدى فى (ميرامار) ومحتشمى زايد فى (يوم قتل الزعيم).

ب – شباب ثوريون منحازون للقيم، مؤمنون بالثورة، ثم يكتشفون عمق خيبتهم. إسماعيل الشيخ، زينب دياب، حلمى حمادة فى (الكرنك)، فواز علوان فى (يوم قتل الزعيم) ومنصور باهى فى (ميرامار).

ج – انتهازيون، ومتسلقون فى السلم الاجتماعى، وهؤلاء ينقسمون عند نجيب محفوظ إلى نوعين: أحدهما أطاحت بمجده ثورة يوليو وصار يسعى للحصول على المال بغض النظر عن الوسيلة؛ طلبة مرزوق فى (ميرامار). والنوع الثانى من محدثى النعمة الذين يستفيدون من تحولات المجتمع لصالحهم ضاربين عرض الحائط بكل القيم الاجتماعية، ثم يتكشف عمق زيفهم وخداعهم، كما فى شخصية أنور علام فى (يوم قتل الزعيم) وسرحان البحيرى فى (ميرامار).

د – نساء، ينحصر وجودهن فى نوعين:

الأول: امرأة أفل شبابها، وما زالت تتمسك برحيق الشباب كما هى الراقصة المعتزلة قرنفلة فى (الكرنك)، وماريانا فى (ميرامار). وهذا النوع من النساء فى روايات محفوظ عرف كيف يستمد من سيطرة فكرة الجسد بعدًا مختلفًا يتم اكتسابه بفعل النضج، وحكمة العمر.

الثانى: فتاة شابة، حيوية، طموحة ومتفائلة، ثم لا تلبث أن تتحطم كل آمالها بشكل كبير بسبب النظر إليها على أنها جسد، كما هى زهرة فى (ميرامار)، تواجهها زينب المصابة بدمار نفسى كبير بسبب الجسد أيضًا، ومع اختلاف الظروف الخارجية، لكن مصير رندا سليمان فى (يوم قتل الزعيم) لا يقل بؤسًا عن زهرة وزينب، وإن كان بؤسًا اجتماعيًّا اشتدت وطأته مع خسارتها الزواج والحب.

ينتمى الراوى فى (الكرنك) لزمن مضى، بل إن الرواية تنفتح على اكتشافه مقهى الكرنك حين تعطلت ساعته، ثم تنثال ذكرياته عن قرنفلة صاحبة المقهى. أما عامر وجدى فى (ميرامار)، فهو رجل فى الثمانين يرحل من القاهرة إلى الإسكندرية، تاركًا خلفه تاريخه الصحفى وشكوكًا تدور حول إيمانه الدينى، يبحث عامر وجدى عن مكان هادئ يمضى فيه شيخوخته، ويستقر على بانسيون ميرامار، هكذا يمكن القول إن النص انفتح منذ البداية على– النبذ والتخلى– حيث المكان الطارد هنا هو مدينة القاهرة التى تقوم بنبذ الصحفى القديم بعد أن تقدم به السن، وبدوره يتخلى هو عن انتمائه للمدينة التى لفظته. وإذا كانت فكرة الموت والشيخوخة تلح على عامر وجدى نجد هذا فى ترديده آيات معينة من القرآن– وكأنه ينفى الشكوك التى دارت حول إيمانه الدينى، فإن هذا الهاجس نجده أيضًا عند (محتشمى زايد) فى (يوم قتل الزعيم)، الجد الثمانينى محتشمى يعانى من وطأة الحياة مع ابنه وزوجته وحفيده؛ يحكى عن

الزمن الماضى وما مر به من أحداث بأسلوب المتحسر، يستعرض تاريخه السابق كموظف فى الحكومة، ويهجس بتساؤلاته حول الموت ومعناه. هكذا يكون كلاهما؛ عامر وجدى ومحتشمى زايد ينطلقان فى حدودهما من الذاكرة إلى الموت، لن يكون هناك مستقبل لكليهما، حيث هما مجرد مراقبين لكل تحولات الزمن، من أيام حزب الوفد، حتى قيام ثورة يوليو، ونكسة حزيران.

ويشترك محتشمى زايد وعامر وجدى فى تزعزع الإيمان الدينى فى مرحلة ما، ثم الرجوع إليه يقول محتشمى: "لو تركت وشيخوختى لكنت سعيدًا، ولكنى لا أترك فى سلام، سقيا لعهد الإيمان الساذج كما تذكره الذاكرة، وعهد الشك ومنازعاته ما أثراها بفتنة اليقظة، وعهد الإلحاد وتحدياته وغناها بالشجاعة والاقتحام، وعهد العقل وحواره الدائم، وأخيرًا عهد الإيمان والأمل"[٣٩].

وإن كان محتشمى زايد وفق السياق الزمنى للأحداث ينغرس أكثر فى الحديث عن زمن الانفتاح وما خلفه من ظهور طبقات انتهازية وطفيلية تضع المادة فى المقام الأول قبل أى قيمة أخرى ويحكى عن أثر ظهور هذه الطبقة على الحياة الاجتماعية، فإن عامر وجدى يتفاعل أكثر مع مأساة زهرة، محاولاً مساندتها فى كل المواقف والصعوبات. وإذا كانت زهرة فى (ميرامار) تتمرد على مصيرها البائس وتتطلع للخلاص عبر قرارها بتعلم القراءة والكتابة، وتظن أنها ستجد الأمان فى بانسيون ماريانا، فتلجأ لها على اعتبار أنها ستحميها من الطامعين، فإن زينب فى (الكرنك) تتمرد

أيضًا على وضعها العائلى لتنحاز إلى إسماعيل الشيخ، وتتبنى مواقفه الثورية، بحثًا عن خلاصها أيضًا. ترفض (زهرة) الزواج من بائع الجرائد الذى يطاردها لأنه لا يحترم المرأة، كذلك تفعل زينب حين لا ترضخ لتطلعات أمها فى الاقتران برجل ثرى. تواجه زينب اغتصابًا بشعًا تحت مسمى الحفاظ على الثورة من أعدائها، بينما زهرة تخسر مستقبلها الذى حلمت بتحقيقه عبر التعلم والزواج من شخص يأخذ بيدها نحو المدنية، بيد أنها تقرر الرجوع إلى قريتها والاستسلام لواقعها السابق الذى فرت منه، وفى كلتا النهايتين ثمة خسارة فادحة.

وفى موازاة شخصيتى زهرة وزينب، سنجد فى (الكرنك) الراقصة المعتزلة قرنفلة شاهدة حية على أكثر من زمن متداخل، بين ما قبل قيام الثورة، ثم زمن الثورة، ثم النكسة. تقابل هذه الشخصية فى (ميرامار) شخصية ماريانا صاحبة البنسيون، امرأة عجوز، لعوب، تزوجت مرتين، ولها عشاق كثر، تعيش على ذكرياتها الماضية من أيام الحرب العالمية الثانية حين كانت تدهن النوافذ باللون الأزرق وتترك الجنود الإنجليز يرقصون فى الداخل، وحتى تمسكها بالبقاء فى الإسكندرية. وإذا كان ثمة فرق فى هوية قرنفلة التى تنتمى إلى مصر بالميلاد والهوية ، وماريانا التى اختارت البقاء فى مصر كاختيار حر تقول: "لقد ولدت هنا، أين أذهب؟ لم أرَ أثينا فى حياتى، ثم إن البنسيونات الصغيرة لن تؤمم على أى حال"(٤٠).

لكن كلتيهما (قرنفلة وماريانا) من الجانب الإنسانى تلتقيان عند المحور ذاته (الأفول، واقتراب النهايات). يمنح نجيب محفوظ فى رواياته حيزًا كبيرًا لتقديم وجهة نظر الشيوخ فى الحياة. أبطاله المتقدمين فى السن، نرى

فيهم رهافة وإنسانية لافتة تغيب أحيانًا عن الشباب، بل تقترب من براءة الأطفال، كما عند عامر وجدى، تحديدًا فى علاقته مع زهرة ومعاملتها مثل ابنته يقول لها: "لن أضايقك بنصائح العجائز، لقد كان سعد زغلول يستمع إلى نصائح الشيوخ، لكنه اتبع غالبًا آراء الشباب"(٤١).

ومحتشمى زايد فى علاقته مع حفيده يقول: "كل شىء طيب لولا حزن علوان"(٤٢).

ورغم أن الراوى فى (الكرنك) لا يذكر عمره بشكل محدد فإن سلوكياته تشى بأنه متقدم فى السن، بدءًا من تذكره للراقصة المعتزلة التى يحكى عنها وهى فى ريعان شبابها، ثم طبيعة علاقته مع الشباب رواد المقهى وما فيها من احتواء وحب، وأمل أيضًا. ولعله من اللافت فى هذه الروايات الثلاث أيضًا اختلاف مستوى اللغة حين يدور الحديث عبر لسان الأبطال المتقدمين فى السن، حيث ترق لغة محفوظ وتنحو إلى الصوفية والتأمل، والحنين، بما ينسجم مع واقع الشخصية وحالها، لنقرأ جملاً مما يقوله عامر وجدى فى (ميرامار):

"ماريانا، عزيزتى ماريانا، أرجو أن تكونى بمعقلك التاريخى كالظن والمأمول، وإلا فعلىَّ وعلى دنياى السلام. لم يبق إلا القليل والدنيا تتكرر فى صورة غريبة للعين الكليلة المظلمة بحاجب أبيض منجرد الشعر"(٤٣).

"لا زواج، لا عمل، اعتزلت الحياة، انتهيت يا ماريانا"(٤٤).

"ماريانا، مهم عندى أن يمتد العمر بك بعدى ولو يومًا واحدًا، فلا أضطر إلى البحث عن مأوى جديد"(٤٥).

يقول محتشمى زايد فى (يوم قتل الزعيم): "ما أبرد ماء الوضوء ولكنى أستمد الحرارة من رحمتك، الصلاة لقاء وفناء. ومن أحب لقاء الله أحب الله لقاءه. أنتزع نفسى من تأملاتى أخيرًا لأوقظ الأسرة"(٤٦).

يقول أيضًا:

"النيل نفسه تغير، وكأنه مثلى يكابد وحدته وشيخوخته. لبسته حال واحدة، فقد مجده وأطواره، لم يعد فى مقدوره الغضب، ما أكثر السيارات، ما أكثر الثروات، ما أشد الفقر، ما أكثر الأحباب الراحلين"(٤٧).

أما الراوى فى الكرنك، فيبدو مجرد مراقب للأحداث لكنه لا يعفى نفسه من الحديث عن الزمن، يقول: "قلت لنفسى مستعيذًا من ذكرياتى أن الدناصير استأثرت بالأرض ملايين السنين، ثم هلكت فى ساعة من الزمن، فى صراع الوجود والعدم، فلم يبق منها إلا هياكل أو هيكلان، وعندما يلُفنا الظلام أو تسكرنا القوة، أو تطربنا نشوة تقليد الآلهة، فإنه يستيقظ فينا تراث وحشى، ويبعث فينا العصور البائدة"(٤٨).

هزيمة الجسد

تحفل الروايات الثلاث، إلى جانب الهزيمة السيكولوجية، بهزيمة مادية تتمثل فى تهاوى الجسد، أو انسحاقه تحت أقدام السلطة. تشترك الروايات الثلاث فى وجود أجساد معذبة، يقع عليها ظلم يفرض عليها نهاية قسرية.

فى رواية (الكرنك) يموت حلمى حمادة تحت التعذيب، تُغتصب زينب، وتفقد إحساسها بجسدها. تنكسر علاقة زينب بجسدها ليس من لحظة اغتصابها فقط، بل منذ المرة الأولى للاعتقال، حين يُمثل جسد زينب هنا وسيلة ضغط وتهديد- على حبيبها (إسماعيل الشيخ)- يستخدمها المحقق خالد صفوان، الذى يتتبع عبر مخبريه خطوات الحبيبين، ويعرف الصلة التى تجمع بينهما، من هنا يصير جسد زينب المفصول عن جسد إسماعيل واقعيًّا، المقترن به عاطفيًّا، الأداة القوية لدفعه إلى أن يكون مُخبرًا. لكن هذا الجسد - المهدد به- والذى يمثل الفاعل بالنسبة لخالد صفوان، يتحول فى اللحظة عينها إلى جسد منكَّل به، ومُغتصب.

يرادف هزيمة جسد زينب دياب فى (الكرنك)، هزيمة جسدية أخرى تواجهها رندا سليمان فى (يوم قتل الزعيم)، حيث يُنتهك جسد رندا أيضًا من أحد تجار الانفتاح، تحت مسمى (الزواج)، هذا الانتهاك يتمثل بوضوح فى تهاون الزوج تقديم جسد زوجته - على اعتبار امتلاكه له- أمام أصدقائه، ومطالبتها بوضوح أن تجاريهم. وفى رد فعل من علوان على

انتهاك جسد حبيبته رندا، يقوم بقتل المُنتهك الذى سلبه الحب، وحاول سلب كرامة رندا أيضًا. تأتى هنا جريمة القتل لتكشف عن طعنة جديدة فى جسد المجتمع، طعنة يستحقها، وينالها عبر قتل أنور علام، حيث جسد أنور علام هنا، هو مجسم صغير لجسد غول الانفتاح.

فى رواية (ميرامار) يكون جسد زهرة، هو الجسد الأقوى حضورًا على مدار النص، هو جسد وطن لا جسد امرأة. وتتكشف هوية هذا الجسد وما يمثله ليس فقط فى قول نجيب محفوظ إن "زهرة هى مصر"، بل فى التمثيل الفنى لعلاقة هذا الجسد مع ما حوله، من أشياء وأشخاص، وفى كثرة الطامعين به. لنقرأ ما يلى:

يصف عامر وجدى، زهرة فى أول ظهور لها فى البنسيون: "رأيت أمامى وجهًا انشرح لمرآه صدرى. من النظرة الأولى انشرح له صدرى. وجه أسمر لفلاحة مطوقة الرأس والوجه بطرحة سوداء، أصيلة الملامح مؤثرة جدًّا بنظرة عينيها الحلوة"، وفى موضع آخر: "يدها صغيرة صلبة خشنة الأنامل. قدماها مفلطحتان، أما الوجه والجسد فسبحان الله العظيم"(٤٩).

يتحول جسد زهرة بعد ظهوره الأول إلى موضع حوار يدور بين عامر وجدى ومريانا ، يقول عامر:

– لا تلبسيها بطريقة عصرية

– أتريدها أن تلبس مثل الفلاحات؟

- عزيزتى، البنت جميلة، فكرى فى الأمر[٥٠].

مثل هذا الحوار سيستأنفه طلبة مرزوق ليقول عن زهرة: "سنشاهدها الصيف القادم فى الجنفواز أو مونت كارلو، ، هل فيك عرق أجنبى يا زهرة"[٥١].

ثم بعد محاولته التحرش بزهرة يصفها قائلاً: "قطة متوحشة، لا يغرك منظرها"[٥٢].

حوار آخر عن جسد زهرة بين عامر وماريانا، عقب الشكوك فى علاقتها مع سرحان البحيرى:

- "مسيو عامر إنى أشم رائحة غريبة!

- زهرة، البنت طيبة وشريفة يا عزيزتى ماريانا.

- مهما يكن من أمرها فإنى لا أحب أن يلعب أحد من وراء ظهرى.

إما أن تبقى زهرة شريفة وإما أن تعمل لحسابك. إنى أفهمك تمامًا أيتها العجوز"[٥٣].

ولا تمثل النساء فقط فى هذه الروايات الجسد الأضعف والمستباح أكثر من الجسد الذكورى، ففى رواية (الكرنك)، بدت الهزيمة الجسدية عند إسماعيل الشيخ متوازية مع هزيمة زينب، وتصل ذروة الهزيمة الجسدية فى مقتل حلمى حمادة تحت التعذيب. وتنال الهزيمة جسد علوان بعد قيامه بقتل أنور علام، ودخوله السجن، أى أن جسده أصبح محاصرًا ولا يمتلك حريته. وفى (ميرامار) يقطع سرحان البحيرى شرايين يده، دلالة على عمق التحطيم الجسدى، ويصاب منصور باهى بما يشبه الجنون، أى غياب

السيطرة على الجسد، هكذا تكون الجريمة حاضرة فى الروايات الثلاث، كعنصر مشترك يؤدى دلالات معينة أرادها محفوظ، فإن موت سرحان البحيرى، يتوازى مع مقتل أنور علام، وجنون منصور باهى واعترافه بالقتل، يقابله موت حلمى حمادة تحت التعذيب، والعطب النفسى لكل من إسماعيل الشيخ وزينب دياب.

خاتمة

"إن أعمال نجيب محفوظ ككل تشكل بناءً أدبيًا سامقًا له سلطانه الخفى، والتحاماته الداخلية وقوة إيماءاته القصوى"(٥٤).

ويعتبر غالى شكرى "أن نجيب محفوظ أعطانا خريطة تفصيلية لمراحل الانتماء فى حياتنا السياسية والاجتماعية، فمنذ بدأت إشاراته السريعة إلى خطَّى الانتماء اليمين واليسار، كخطين ثانويين فى خريطة الحياة المصرية عند بداية الربع الثانى من القرن العشرين، إلى أن عبَّر عن أزمة الانتماء اليسارى فى "الثلاثية"، و(اللص والكلاب)، مرورًا بـ(أولاد حارتنا) التى قدم فيها المنتمى النموذجى، القائد لليسار الاشتراكى العلمى، حتى وصل بنا فى (السمان والخريف) إلى ذروة الدعوة الصريحة إلى الثورة الأبدية"(٥٥).

ومن هذا المنظور تكون الثورة، وما سيعقبها من نصر أو هزيمة، جزءًا من عالم سردى حافل بالمعانى والدلالات، وتمثل الثورة واقعًا يعبر عن الانتماء بشكل أو بآخر، أن يكون البطل منتميًا أو لا منتميًا.

يمكن القول إن قراءة روايات محفوظ فى ضوء جديد تُمكن القارئ من توسيع قنوات التواصل الفنى المؤدى إلى تنوع فى الرؤى والتلقى، بمعنى أن لا تكون محصورة ضمن وجهتى نظر، يمكن تفسير إحداهما بأنها (مع) أو (ضد). مما يسمح للقارئ بالتفاعل المباشر بحيث لا يكون متنحيًا أو مجرد متلقٍّ، بل مشاركًا وفاعلاً فى تحليله لفعل الثورة، حيث لا منتصر ولا مهزوم، أمام تساوى الأبطال اللقاء فى الأماكن عينها. وكأن محفوظ أراد مشاركة القارئ التغيرات الحتمية التى نالت الحياة عمومًا، ليكون شاهدًا عليها، متفاعلاً معها، يستمد من واقع الأبطال رؤية أكثر رحابة تساعده فى التعبير عن موقفه من العالم الذى تغير من حوله، وبالتالى سيتغير شىء ما فى سلوكه الاجتماعى يختلف عما قبل القراءة. فالقارئ لرواية (الكرنك) غير مفصول عن فعل الثورة أيضًا سواء كان مؤيدًا أو رافضًا لها، كما أنه غير مفصول عن الأحداث الكبرى التى كانت تمور فى مصر. وإن كان هذا ينطبق على رواية (الكرنك) فإن روايتى (ميرامار)، و(يوم قتل الزعيم)، تحققان الغرض عينه للقارئ؛ من أوجه مختلفة، حيث التشعب فى نقد دلالات الفعل السياسى، وانعكاسه على الواقع الجمعى المصرى والعربى.

المصادر والمراجع

المصادر:

١ – ميرامار: نجيب محفوظ ، مطبوعات مكتبة مصر. الطبعة الأولى، ١٩٦٧.

٢ – الكرنك: نجيب محفوظ، مطبوعات مكتبة مصر، الطبعة الأولى، ١٩٧٤.

٣ – يوم قتل الزعيم: مطبوعات مكتبة مصر، الطبعة الأولى ١٩٨٥.

المراجع والهوامش:

(١) عبد الملك أشهبون: الحساسية الجديدة فى الرواية العربية، منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم، بيروت ، ص ٢٣.

(٢) د. مصطفى عبد الغنى : نجيب محفوظ الثورة والتصوف، مكتبة الأسرة، القاهرة ،٢٠٠٢، ص ١٩.

(٣) الكرنك، ص ١٠٨

(٤) الكرنك ، ص ٩٣

(٥) الكرنك، ص ٦٩، ٧٠

(٦) إبراهيم عبد العزيز: أنا نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة ، ص ٢٢٠، حوار أجرته ناهد عز العرب ، مجلة الإذاعة والتليفزيون.

(٧) غالى شكرى: المنتمى، من مقدمة الطبعة الثالثه، وقد اجتزأها الكاتب من السطور الأخيرة من الطبعة الثانية، ص (٤٤٩- ٤٥٠)- الطبعة الثالثة - بيروت- منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٢.

(٨) سهام ذهنى: ثرثرة مع نجيب محفوظ، سلسلة كتاب اليوم، القاهرة ، ص ١٢٢.

(٩) عبد العال الحمامصى: هكذا تكلم نجيب محفوظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، ٢٠٠٥، ص ٢٤.

(١٠) الكرنك، ص ٤٦

(١١) عبد الرحمن أبو عوف: الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ ، ص ٩٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة -،١٩٩١.

(١٢) نجيب سرور: رحلة فى ثلاثية نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة - ٢٠٠٧، ص ٢٤.

(١٣) هكذا تكلم نجيب محفوظ: مرجع سابق، ص ١٣.

(١٤) المرجع السابق ، ص ٤٣.

(١٥) المرجع السابق، ص ٧٩.

(١٦) الكرنك، ص١٢.

(١٧) الكرنك، ص ٣٧.

(١٨) يوم قتل الزعيم ، ص ٦٦،٦٥.

(١٩) مصدر سابق، ص ٦.

(٢٠) مصدر سابق، ص ٨٢.

(٢١) مصدر سابق، ص ٨٢.

(٢٢) مصدر سابق، ص ٨٣.

(٢٣) مصدر سابق، ص ٤٦.

(٢٤) مصدر سابق، ص ٧٧.

(٢٥) إبراهيم عبد العزيز: أنا نجيب محفوظ، سيرة حياة كاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١، ص ١٩١.

(٢٦) ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٦، ص ١٦، ١٧.

(٢٧) جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجى مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى، الطبعة الأولى ١٩٨٩.

(٢٨) نجيب سرور: رحلة فى ثلاثية نجيب محفوظ، دار الشروق ، القاهرة ، ٢٠٠٧، ص ٢٣.

(٢٩) المرجع السابق، ص ١٤.

(٣٠) ميرامار ، ص ١٦.

(٣١) ميرامار ، ص ٥٦.

(٣٢) ميرامار ، ص ٣٣.

(٣٣) ميرامار ، ص ٥٤– ٣٣.

(٣٤) ميرامار ، ص ٥٣.

(٣٥) ميرامار ، ص ٥٥

(٣٦) ميرامار ، ص ١٨.

(٣٧) ميرامار ، ص ١٥٥، ١٥٦.

(٣٨) أنا نجيب محفوظ: مرجع سابق، ص ٢١٧.

(٣٩) يوم قتل الزعيم، ص ٤٢، ٤٣

(٤٠) ميرامار، ص ١٧.

(٤١) ميرامار، ص ٧٥.

(٤٢) الكرنك، ص ٤٢.

(٤٣) ميرامار، ص ٨.

(٤٤) ميرامار، ص١١.

(٤٥) ميرامار، ص ١٦.

(٤٦) يوم قتل الزعيم، ص ٥.

(٤٧) يوم قتل الزعيم، ص ٩.

(٤٨) الكرنك، ص ٢٣.

(٤٩) ميرامار، ، ص ٤٥.

(٥٠) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٥١) المصدر السابق، ص ٤٢.

(٥٢) المصدر السابق، ص ٤٨

(٥٣) المصدر السابق، ص ٦١.

(٥٤) عبد الرحمن أبو عوف: الرؤى المتغيرة، مرجع سابق، ص ١١٠

(٥٥) غالى شكرى:المنتمى، مرجع سابق، ص ٢٩٤.

"قمر على سمرقند" لمحمد المنسي قنديل

توق الرحيل في مواجهة الأسئلة

(١)

كأن الرحلة لن تنتهي، والمدينة الغامضة التي تُخفي حكاياتها بين عشب ضفاف الأنهار، وخلف الأسوار والشوارع ، وفي قبة مأذنة غير مكتملة؛ تزيد من التوغل في تلك المتاهة اللذيذة،هكذا تبدأ رحلة بحثٍ طويلة من مصر إلى سمرقند، يخوض غمارها الطبيب المصري "علي" بحثًا عن إجابات لتساؤلات تُعذبه. تبدو هذه الفكرة الرئيسة في رواية " قمر على سمرقند" للكاتب مُحمَّد المنسي قنديل.

ومنذ الصفحة الأولى للرواية التي بلغت (٥٦٩صفحة) يتمكن الكاتب من الاحتفاظ بقارئه حتى النهاية، إذ تميزت الرواية بالترابط المحكم في الحبكة، مع سلاسة في الأسلوب واللغة، تمنح القارئ متعة الاستغراق في القراءة.

يفرض عنوان الرواية منذ البدء حضور مدينة تحمل تاريخًا زاخرًا بالحكايات والأبطال والحروب،ماض عتيق وزاخر يستدعيه الاسم ولوحة

الغلاف التي لا تنفصل عن العنوان والمضمون بواجهة جامع " بيبي خاتون" في ميدان ريكستان في سمرقند.

بيد أن الرحلة إلى "سمرقند" لن تتم بتلك السهولة، بل سيسبقها مغامرات كثيرة يتداخل فيها الواقعي بالأسطوري، الحقيقة مع الخيال والأحلام مع الكوابيس، فلا يمكن نكران أيّ شيء مما يحدث، كما لا يمكن تأكيده.وكما لو أن كل هذه التفاعلات القصصية المتلاحمة بين تاريخ مضى، وحاضر معاش، وافتراضات متخيلة، ينبغي أن تحضر في هذا النسيج الغامض لتكمل أسطورة "الرحلة– المغامرة"، حيث لا يمكن للبطل أن يصل إلى غايته من دون أن يتكبد عناء خوض عذابات مضنية تتوارى مع أهمية الوصول لمراده.

تنقسم الرواية إلى فصول، تحمل بعضها عناوين وهي " حكايات السهوب" " و " حكايات بخارى" و"حكايات سمرقند" و " حكايتي أنا". وتشغل قصة نورالله وماضيه، وماضي مدينة بخارى وطشقند الجزئين المعنونين "بحكايات السهوب" و"حكايات بخارى"،وعلى مستوى السرد في هذين الجزئين ، يمتزج صوت الراوي " علي"، مع صوت راو عليم، وصوت نورالله.

(٢)

تبدأ الرواية في مدينة "طشقند" عند موقف سيارات الأجرة ،مع الطبيب المصري "علي" وهو يبحث عن سائق ينقله إلى مدينة "سمرقند"، وخلال انتظاره وسط الزحام وضجيج السائقين وطمعهم يلتقي مع رفيق

طريقه "نور الله"، رجل أوزبيكي يتحدث العربية بطلاقة وملامحه " أشبه برسم خيالي لشخصيات من الأسلاف الغابرين"الرواية ص٧. يقدم نورالله نفسه على أنه سائق يعرض أن ينقل علي إلى سمرقند، لكن ليس هذا الوجه الوحيد الذي يتكشف عن نور الله فهو: دارس للتاريخ، وعارف بمصر، وعليم بالعربية، وانطلاقًا من لحظة ظهوره يبدأ المنحى الأسطوري في التشكل، وكأننا هنا أمام إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، حيث يغادر البطل بلدته بحثًا عن غاية ما، قد تكون تميمة، أو رقية، أو كنز، أو سر عتيق، وقبل أن تبدأ رحلته يلتقي برفيق مجهول، لا يعرف هويته، ولا من يكون، وأي قدر ستخبئ له رفقته، لكنه يصر على البقاء معه. من هذا المنطلق يمضي "علي" مع "نور الله"، رغم ما يصادفه معه من متاعب منذ بداية الرحلة تفرض عليه التفكير بالتراجع عن صحبته، إلا أنه يتمسك بصحبته؛ كما لو أن "نورالله" بحد ذاته صار لغزًا كبيرًا يُحير "علي" وينبغي عليه سبر غواره قبل أن يمضي إلى غايته الأولى؛ ولعل هنا تحضر مقولة ايزابيل اللندي " ذهبنا نبحث عن شيء فوجدنا شيء آخر" التي تنطبق على حال البطل "علي".

لا يعرف القارئ سر الطبيب المسافر إلى سمرقند، ولا تتكشف حكايته إلا في الثلث الأخير من الرواية، حيث تشغل حكاية "نورالله" أكثر من نصف الرواية، ورغم هذا الانعطاف نحو حكاية أخرى، وتفاصيل تُبعد الذهن عن الانشغال بالهدف الحقيقي من وراء سفر "علي" إلى سمرقند،فإن شخصية "نورالله" وحكاياته الخفية ، وما يحيط به من غموض يمنح النص ثراء متوازيًا مع قصة "علي" التي ستنكشف فيما بعد.

لا تمضي الرحلة نحو سمرقند مباشرة، حيث ينعطف نورالله بسيارته نحو " بخارى" مدينة تصر على البقاء وتقاوم العدم، تمتد أسوارها عبر مدارات الشمس إلى حافة نهر زرافشان؛وحين يصل الرفيقان إلى "بخارى"، يكتشف "علي" أن "نور الله"، الذي رافقه طوال الطريق وخاض معه مغامرة في مخيم الغجر،ومحاولات هروب جنونية من الشرطة، ليس مجرد سائق عابر التقى به في موقف عمومي. وضمن فصل " حكايات بخارى" يبدأ الكاتب في إماطة اللثام عن هذه الشخصية، فهو شيخ يصلي إمامًا بالناس، وما إن عرف أهالي البلدة بوصوله حتى سارعوا إليه ليأخذوا منه البركات،ويطرحون عليه الأسئلة ليقدم لهم الإجابات عن أمور دينهم ودنياهم، فمن هو نورالله هذا؟

يطرح "علي" سؤاله على رفيق رحلته قائلًا : " لقد قبلت المخاطرة معك،واختبأت في سيارتك تحت الجسور، وعرضت نفسي لمساءلة الشرطة، وحتى وجهة سفري غيرتها لأصحبك إلى هنا، من حقي بعد هذا كله أن أعرف القليل عنك". ص١٠٧

لعل هذا السؤال يرتبط كثيرًا بحكايات ألف ليلة وليلة مع هاجس المجهول ورغبة الكشف، رغم اختلاف تيمة الروي وطرائق السرد، إلا أن طبيعة الأجواء الأسطورية المسيطرة على الرحلة، والمتزامنة مع نشوء صلة ما بين " علي" و "نور الله" تسمح لأحدهما بالبوح،وتشجع الآخر على السؤال، وهذا ما نقف عليه كثيرًا في حكايات ألف ليلة، حين يحكي أحد

الأبطال حكايته لصاحبه، من دون الظن بأن "المروي له" يحمل حكاية أخرى لا تقل التباسًا وتشعبًا عن الحكاية الأولى.

(٣)

تتبع الرواية منذ الصفحة الأولى خطوات الطبيب "علي" في رحلته الغامضة، نحو بلاد غريبة، وتستدعي تلك الرحلة تساؤلات كثيرة عن السبب الملح في مغادرته بلده ليمضي إلى سمرقند، ويتحمل كل هذه المعاناة. بيد أن هذه الأسئلة سرعان ما تتراجع إلى خلفية السرد، حين تنسال حكايات نور الله، وعوالمه المتداخلة أيضًا مع تاريخ مصر، خاصة حين ينعطف نورالله خلال سرد حكايته ليحكي عن لقائه مع الرئيس عبد الناصر خلال زيارته مع وفد من العلماء السوفييت المسلمين، بل إنه يتحدث مع عبد الناصر مطالبًا إياه بالإفراج عن سيد قطب قائلًا له " إنه شيخ كبير". فيرد عليه الرئيس بأنه غير مسموح له بالتدخل في شأن داخلي. لكن ما علاقة هذا الحدث بحكاية الطبيب علي؟. ربما لا تبدو العلاقة مباشرة أو واضحة في البداية لكن حكاية "علي" تتقاطع في بعض مواضعها مع حكاية "نورالله"..

يغادر "نور الله" قريته في "وادي فرغانة"، ليلتقي مع "صنو روحه، وتوأم نفسه الشقيّة" "لطف الله" الذي سيكون له أكبر تأثير في رحلته التي سيبدأها في المدرسة الدينية " مير عرب" التي حملت اسمها من أمير عربي جاء بالإسلام إلى سمرقند. تشغل شخصية "لطف الله" جانبًا مهمًا من

السرد، فهو ينحدر من قبيلة جاءت من قريش، وظلت محافظة على نقاء عرقها عبر التزاوج من داخل القبيلة، ويفتخر "لطف الله" بجده الذي عاد بالمصحف العثماني من متحف بطرسبورج في موسكو، لذا ها هو يسير على خطى عائلته بأن يدرس تعاليم الدين في " مير عرب" ويصير شيخًا معممًا، هذه الملامح الأساسية في تكوين "لطف الله"، الصلب والواثق من نفسه وأصوله ستكون في موضع آخر من الرواية في مواجهة نورالله الأوزبيكي الفقير القادم من إحدى القرى البائسة، والذي سيصبح مفتيًا للبلاد،ستجمع بين "نورالله" و " لطف الله" صداقة وثيقة في "مير عرب"، وستفرق بينهما تبدلات أحوال السياسة في البلاد.

فالرواية التي تقدم حيوات أبطالها، وصفاتهم الجسدية والنفسية، تقدم بالتوازي أيضًا ماضي تلك الأرض الحافلة بالتاريخ الديني والسياسي؛ منذ بداية الحروب مع القيصر الروسي بطرس الأكبر الذي دفع بجيوشه وجنرالاته إلى تلك الأرض الغضة،لكنه انهزم في أولى المعارك وفي وسط متاهات الأنهار المتشابكة والكثبان والأحراش المنزلقة، ولم يجد الروس بدًا من التراجع، لكنه كان تراجعًا مؤقتًا"ص١١٩؛ ثم تكون الهزيمة التي ستُسقط طشقند، وبخارى، وسمرقند في يد "الدب الروسي"، ويكون على "نورالله" أن يبحث عن سبيل للنجاة، هكذا يفكر في " مير عرب" هناك يجد ملاذه في القرآن، وضالته في اللغة العربية، ومحاولة فك طلاسمها الغامضة.

ضمن هذا الجزء من السرد تبدأ الإجابات في التكشف حول شخصية "نورالله"،صاحب اللسان العربي الفصيح، الذي يهابه أهل بخارى، ويطلبون بركاته. تعكس علاقة "نورالله" بالقرآن وباللغة العربية، مدى العطش الديني عند تلك الدول التي حكمتها روسيا، محكمة قبضتها الشيوعية عليها،ولعل هذا سيظهر أكثر مع شخصية "لطف الله"، الذي يختار الموت على الاستسلام للنظام الحاكم بعد سقوط الشيوعية، إذ يطالب "لطف الله" بتطبيق الشريعة الإسلامية ويقوم هو وبعض رجال الدين من الشباب المتعصبين بالاستيلاء على بعض مقار الحزب الشيوعي التي خلت بعد رحيل السوفيت واعتصموا بها..وأعلنوا أنهم يريدون دولة تقوم بتطبيق الشريعة الإسلامية،بل واختاروا لها اسمًا أيضًا "إسلامستان"الرواية ص ٢٦٠.

يمثل "لطف الله" الوجه الآخر من شخصية " نور الله"، هو الشيخ الملتزم المتمسك حرفيًا بتعاليم الدين الإسلامي، هذا التمسك الذي سيتطور فيما بعد ليكون تطرفًا، أما "نور الله" فقد أُجبر على التعاون مع السوفييت، وكان يكتب التقارير عن رفاقه، تقارير لم تكن تُرضي أهل الحكم لكنها جعلته يتقلد أعلى المناصب الدينية (مفتي البلاد). هكذا يكون على "نورالله" أن يذهب إلى صديقه القديم " لطف الله" ليقنعه بضرورة التراجع عن أفكاره، وحين يعجز عن إقناعه، يُطالب بأن يوقع على فتوى تجيز إعدام "لطف الله" ومن معه.

أمـام هـذا الحـدث يتراجـع "نـور الله" عـن استسـلامه لأحضـان السلطة، يتمرد، ويرفض التوقيع،صارخًا في وجه الوزير الذي يعرض عليه الصـفقة : " لـن أوقـع هـذا البيـان الجـائر..لا يوجـد فـوق رأسـي سـوى السماء،ولن أقتل أحدًا باسم كلمات الله" ص ٢٨٩.

سيدفع "نور الله" ثمن هذا الرفض من حاضره، ومستقبله، هكذا سيتم نفيه خارج البلاد (إلى موسكو)، سيعيش فقيرًا ومعذبًا في الغربة، لكنه في لحظة فاصلة يقرر العودة إلى بلده، ليواجه مصيره أيًّا كان. لنقرأ: " كانت عجلة الدولة قد دارت بدوني، وتخلصت من أعدائها من دون معاونتي.. تجولت وبحثت عن عمل، وقُبض عليّ أكثر من مرة،أحيانًا يضعوني في زنزانة،وأحيانًا يُكتفوني بإيقافي لبضع ساعات،مهما فعلوا كنت متواجدًا في المكان،بدون عمل، ولا أيّ مهارات، مجرد مفتي سابق. لم يكن أمامي إلا العمل على هذه السيارة، أطوف هاربًا على المدن،أعيش على هوامشها غالبًا،وأعيش في قلبها أحيانًا، وأدفع الثمن في كل حين، وهاأنا ذا." الرواية ص ٢٩٦.

ضمن هذه العلاقات الشائكة،تشكلت حياة "نور الله"، ونتيجة تحولات حياته الكثيرة يعيد تكوين رؤيته للحياة، التي تبدو خلال كثير من الأحداث متحررة من سلطة الدين على شخصيته، رغم كونه شيخ سابق، ومفتي للبلاد، إلا أن طبيعته المتعطشة للمغامرة، تغلب على العفة، والتخلي عن ملذات الحياة.فالحدث الأول الذي ربط "علي" به كان

مغازلته لإحدى النساء خلال فرح تواجدا فيه بالصدفة، بل إن المغازلة تتطور لعلاقة عابرة تؤدي إلى فضيحة تورطهما في مشكلة كبيرة تعطل سفرهما إلى "سمرقند".يقول "علي" : " لم أكن لأتركه،أشعر فجأة أنني غير قادر على تركه، لا أحس بالضربات التي توجه إليّ من كل مكان، لا يكف هو أيضًا عن الدوران، محاولًا حمايتي من الضربات...ترى أين السماء؟ وأين "نور الله"؟ وأين تبددت لحظات النشوة؟. الرواية ص ٣٠.

(٤)

بعد وصول "علي" إلى سمرقند، يتضح أنه يسعى للقاء صديق قديم لوالده، جنرال روسي عجوز يدعى "رشيدوف"، يظن أن والده الراحل ترك لديه أسرارًا لم تُكتشف.لذا يمضي "علي" في رحلته ليعثر على إجابات لكل أسئلته الحائرة، لكن مرة أخرى بدلًا من أن يمضي "علي" نحو هدفه،فإنه يسلك طريقًا فرعيًا آخر بعد أن يجد "رشيدوف" حزينًا على فقد ابنته التي خطفها ليل سمرقند. يتبرع " علي" بالعثور على الابنة الشابة، ويخوض مغامرات ليلية برفقة "طيف" التي شاهدها أول مرة تتضرع تحت قبة " بيبي خاتون"، ثم عرف أنها تعمل نادلة في الفندق الذي يقيم فيه. تتصاعد الأحداث بينهما فيدخل معها في علاقة، هو لا يعرف عنها أشياء كثيرة، وهي لم تبح له عن ماضيها؛تحكي له حكاية "بيبي خاتون" التي تُمثل رمزًا للعشاق في مدينة سمرقند، هي معشوقة تيمورلنك وزوجته التي فضلت عليه معماري شاب، فقتلها "الغازي الأعظم" هي ومحبوبها قبل أن يكتمل بناء

القبة. لكن "علي" يرى أن روح " بيبي خاتون" بعثت من جديد في جسد "طيف" يقول : كانت "بيبي خاتون" تعطيني جسدها من خلال "طيف"، تخترق الزمن ليبعث بين أحضاني فتيًا ومفعمًا بالبراءة."ص ٣٨٧.

تتقاطع حكاية "بيبي خاتون" التي ترويها "طيف"، مع ذكريات "علي" عن ماضيه، وعن علاقته المضطربة بأبيه الرجل العسكري الصارم، الذي يتحدى الرئيس ويرفض معاهدة "كامب ديفيد"، وتكون نهايته غامضة بعد العثور على جثته طافية على ضفة النهر. لكن "علي" بعد هذه الرحلة الطويلة لا يجد إجابات لأسئلته، التي تظل معلقة في مكانها، لكن حتمًا ثمة أمور تغيرت في داخل "علي" نفسه، في رؤيته لماضيه، لعلاقته مع أبيه، يقول " لقد رأيت أشياء لم أكن أراها،وفهمت الكثير من الأمور كان من العسير عليّ أن أفهمها من قبل، هناك شيء ما يجب أن يتغير، ويجب أن يحدث هذا الآن، ربما " سمرقند" و " طيف" قد أعطياني الإجابة عن أسئلتي الحائرة"ص ٥٦٦.

وفي مشهد "ميلودرامي" يكتشف القارئ أن "طيف" هي ابنة "نور الله" وأنها تقيم في سمرقند بعد أن تخلى عنها خطيبها إثر القبض على أبيها ومطاردته من قبل الحكومة، ثم فراره. هكذا تتشكل صلة أخرى بين "علي" و " نورالله" حين تجمعهما "طيف"، لكن الصلة هذه المرة تتحول إلى غضب شديد وعراك مع وصول "نورالله" إلى الفندق، وصعوده إلى غرفة صديقه، كي يجد ابنته في سريره. تتحول الأحداث بعد هذا الموقف بينهما مع صفعات "نور الله" على وجه "علي"، واختفاء "طيف".

تبدو شخصية " علي" متلقية أكثر مما هي فاعلة ؛ فهو في كثير من الأحداث يستسلم لقدره لبرهة قبل أن يستعيد قوته ويمسك دفة حياته من جديد، وهذا نتيجة تراكم سنوات من الخوف والفشل الداخلي في تحقيق رغباته الشخصية، فقد أجبره والده على الدخول إلى الكلية العسكرية ظنًا منه أنه يحميه من الأخطار يقول له " لا أريدك أن تدفع ثمن المنصب الحساس الذي أشغله، أدرك أني لا استطيع أن أبقيك تحت الحراسة طوال عمرك، ولكني على الأقل استطيع أن أرسلك إلى مكان آمن" ص ٤٤٥ .

لكن "علي" فرّ في اللحظات الأخيرة ويتقدم بأوراقه إلى الجامعة ليدرس الطب، لكن حتى هذا الاختيار لم يكن قراره بل قرار " سلمى جوهر" البنت التي التقى بها في الجامعة، ثم أحبها، لكنه يفشل أيضًا في علاقته مع "سلمى" التي يعجز عن تقديم الحماية لها. أما علاقته مع " فايزة" ابنة أحد الضباط من أصدقاء أبيه، فتبدو أكثر تركيبًا من الجانب النفسي، " فايزة" المتحررة الجريئة، أرملة في ريعان شبابها، تكشف " لعلي" عن تعرضها لاعتداء جنسي من أبيها الجنرال. تتشابه عذابات "فايزة" مع أحزان " علي" ولعل هذا ما جمع بينهما أكثر من العلاقة الجسدية التي سعيا إليها. بيد أن الدلالة الرمزية لحكاية "فايزة"،تنطوي على كشف عن الغضب الكامن نحو النخبة السياسية والعسكرية في ذاك الوقت، جسد "فايزة" المغتصب من قبل الأب ليس إلا جسد مصر المهزوم بعد النكسة، وبعد اتفاق كامب ديفيد.

(٥)

استطاع الكاتب أن يوظف الأسطورة في المتن الروائي في أسلوب ينسجم مع السرد،فلا تبدو مقحمة أو دخيلة على الحكاية بحيث تبعث الملل، بل إنه تمكن من تفعيلها لتُشكل جزءا كبيرا من الحكايات.أول أسطورة تحضر في الرواية ترتبط بالغجر، وحقيقة قدومهم من مصر، لكن أسطورة الغجر تقول أنهم قدموا إلى مصر يحملون علومهم من طب، وتاريخ، وحدادة، إلا أن المصريين لم يتقبلوا عدم انصياع الغجر لحرفة الزراعة التي يعتبرونها مصدر كل حياة،أما الغجر فهم أحرار من الارتباط بالأرض، لذا طاردهم فرعون حتى حافة البحر الذي يفصل مصر عن العالم، ودفعهم نحو المياه المتلاطمة، فغرق معظمهم،لكن ثمة شاب وفتاة غجريان نجوا من الغرق، واصلا لعبة الحياة وولد من نسلهما غجر جدد ما يزالون مستمرين في الرحيل.

أما أسطورة مدينة " بخارى" مع " جنكيز خان"، فبعد أن تقدم جيش هولاكو إلى المدينة وأمر جنوده بإحراق كل شيء فيها، امتلأت الساحة الواسعة أمام مسجد "مير عرب" بأكوام من الجثث، ورغم محاولة الجيش إحراق المسجد إلا أن الطلبة والعلماء والدراويش سدوا المداخل بأجسادهم، فتلاصقت جثث القتلى مع الواقفين أحياء، ونفرت الخيول ولم تستطع الدخول " وعندما تركت الجيوش المدينة، ظلت الجوارح تحوم في سماواتها خمسة عشر شهرًا كاملة،وامتدت رائحة الجثث المتحللة حتى

أطـراف صــحراء العطش..اســتردت بخـارى أنفاســها مــن خــلال أنفــاس الموت"ص ١١٨.

وينسجم توظيف الأسطورة في "قمر على سمرقند" مع الشخصيات والأجواء الخاصة بالجزء الذي يتناول بخارى وسمرقند وحكايات "نور الله"، فيما يغيب الجزء الأسطوري حين يتحول السرد نحو "علي" ليحكي قصته وأسباب قدومه إلى سمرقند. بيد أن ما ينبغي الإشارة إليه أن استخدام الأسطورة لا يحضر في الرواية من جانب الخوارق أو الأمور اللامعقولة، بقدر ما يعكس الرغبة في البوح عن تاريخ الأماكن وحكايات أهلها، وأسباب تشكل معتقداتهم التي استمرت معهم من أيام الأسلاف وحتى اليوم. وإذا كان هذا النزوع الأسطوري التاريخي يحضر في مساحات غير قليلة من النص، بل إنه ينعطف من الحكاية الرئيسية ليدخل في حكاية أسطورية كما في حكاية " بيبي خاتون"، فإن التقنية الفنية التي استند إليها الروائي في نسج الحكاية بأسلوب مشوق منح القارئ مساحة متفردة من الخيال والرغبة في اكتشاف المزيد عن أماكن لا يعرفها يرد ذكرها في النص، وحكايات يتداخل فيها الجانب التخيلي مع التاريخي والأسطوري.

هوامش:

– قمـر علـى سمرقنـد (روايـة) ، مُحَمَّد المنسـي قنـديل ، طبعـة دار الشـروق ، القاهرة، ٢٠١٣.

الذاكرة والتاريخ

في رواية بيت الديب لعزت القمحاوي

في عمله الروائي "بيت الديب" يمضي الكاتب المصري عزت القمحاوي في مسار مختلف عن أعماله الإبداعية السابقة، ولعل هذا المضي في مسار جديد مع كل عمل إبداعي يُعتبر تيمة في كتابة القمحاوي التي تنحو إلى التجريب في المضمون والشكل الروائي والقصصي؛ فلا نجد في أعماله شخصيات متشابهة، أو نماذج تعيد إنتاج ذاتها، بل يمكن القول أن كل رواية من أعماله تشكل بناءً مستقلًا عما سبقها ولا تشترك معها سوى بالأسلوب الساخر والفانتازي، مع كثافة لغوية، وسلاسة تحمي السرد من أي زوائد، وتضمن الاحتفاظ بالقارئ حتى النهاية.

في رواية "مدينة اللذة" التي بناها القمحاوي على وجود مدينة مفترضة، يحضر عالم فانتازي وعبثي تمامًا، أما في "غرفة ترى النيل" فهناك عين ساردة تراقب الموت المتسلل إلى الحياة في مصر. بينما يحضر هاجس القمع بشكل مباشر في رواية "الحارس"، التي تخوض أكثر في البناء النفسي لشخصية البطل المتماهي مع السلطة.

في "بيت الديب"، يقف القارئ على عالم متشابك وواسع لعائلة مصرية ريفية تعيش في قرية "العش" التي تقع في محافظة الشرقية في دلتا مصر، وعبر متابعة حياة أربعة أجيال على مدى أكثر من مائة وخمسين عامًا، يكتشف القارئ أسباب نشوء القرية وتجمع العائلات فيها، فالسبب الرئيس في وجود قرية "العش" هو التهرب من الضرائب؛ عدة أفراد انحدروا من أماكن مختلفة تجمعوا عند مستنقع "شرعوا في تجفيفه وتأسيس قريتهم على أرضه السبخة قليلة الرجاء" صـ ٢٢. لكن ما قد يجعل تلك القرية أقرب إلى التخيل منها للواقع هو حالة السلام الموجودة فيها، والمصاحبة لحالة من المساواة في كل شيء تقريبًا، فالبيوت كلها مبنية من دور واحد، ومساحات الحقول متساوية، والقرية ليس فيها حارات مسدودة بل شوارع كلها تفضي إلى الحقول.

في هذا الفضاء الجغرافي المتصل والمنفصل مع العالم، يتشكل المتخيل الروائي، حيث يحيل عنوان "بيت الديب" إلى فضاء مكاني مصغر هو البيت، وهذا البيت الذي يرمز للأمان والحماية والحياة، ينتمي لعائلة "الديب" التي سيتتبع القارئ سيرورة حياة أبطالها الكُثر، من جيل إلى جيل، وإذا كان الجيل الأول ظل محصورًا في غالبه في قرية "العش" إلا أن الجيل الرابع سيهجر القرية، وستتقلص علاقته معها لتصير موسمية، هكذا يتلاشى الفضاء المكاني المصغر لبيت الديب، ليتشعب في أماكن متعددة من مصر إلى اليمن، وفلسطين، والعراق، وكأن بيت الديب هنا وأفراده

يمثلون النواة الصغيرة التي ستكبر وتنمو في فضاءات أخرى بعيدة عن تربتها الأولى. هناك منتصر الذي يفر من ظلم عمه، ولا يُعرف له مستقر، يحارب ضد الإنكليز، وفي نهاية الرواية نعرف أنه تزوج وعنده أحفاد، أيضا سالم الديب وإنجابه طفلين من زوجته اليونانية، وهناك نجية التي تتزوج في فلسطين، ثم تعود مع ابنتها زينة إلى "العش".

لكن كل هذه التشعبات بعيدًا عن الأرض، ستكون أكثر تأثيرًا مع الجيلين الثالث والرابع الذين ينطلقون واحدًا تلو الآخر نحو العالم، بحثًا عن دراسة، أو وظيفة، أو عمل، "فالعش" لم تعد المكان القادر على تقديم ما يمكن أن يُشبع حيواتهم.

تنفتح الرواية على الجدة "مباركة" وقد أصبحت طاعنة في السن، لكنها واعية وحاضرة الذهن لكل التغيرات التي تحدث حولها، لذا نراها تطلب من أحد أحفادها وهو ينقر على جهاز الكمبيوتر ليتحدث مع رفاق له في جانب آخر من الأرض، أن يكتب رسالة إلى الله يخبره فيها بأن حياتها طالت، مخافة أن تبدو "قليلة الحياء بعيشها حتى هذه السن" ص ٥. تمثل مباركة الفولي خط السرد الأول الذي يتم تضفيره مع خط سردي محوري آخر هو عائلة الديب، حيث يتقاطع مصير "مباركة" مع ثلاثة من أفراد العائلة: حبيبها منتصر الديب، الذي ظلت تذكر رائحته حتى بعد أن تقدم بها العمر وشحبت ذاكرتها، ثم زوجها مجاهد الديب الذي تزوجها غدرًا بعد أن ذهب لخطبتها لابن أخيه منتصر لكنه يطمع بها لنفسه، ثم ابن زوجها "ناجي" الذي ترتبط معه في علاقة جسدية ، ثم يختفي في مصير

مجهول. لنقرأ: "عندما ظهرت على مباركة أعراض حمل جديد أحس مجاهد بالتشوش، وهو يسترجع تحرشاته الذليلة بها.. هل ولجها بين الصحو والنوم دون أن يتذكر؟ هل هي مخاوية الجان حقًّا؟" صـ ١٠٤.

تمثل مباركة مزاوجة بين الفضائين الداخلي والخارجي، إنها حلقة الوصل بين عالم القرية والمدينة، هي التي ولدت وشبت في القرية، ثم انتقلت للمدينة لكنها تحمل في فطرتها السلوكية جرأة نساء المدن، تنتصر مباركة لجسدها، ولاختياراتها الجسدية، وترى أن الجسد أكثر حضورًا، سنجد دلالة هذا في علاقتها مع جسدها حين تنتقل إلى المدينة، وتسكن مع أبنائها كي يكملوا دراستهم الجامعية، هناك تنظر إلى جسدها في المرآة لأول مرة، تتفحصه بدقة، وتتأمل تفاصيله. ولعل علاقة "مباركة" المبتورة مع "منتصر"، تركت في داخلها عطشًا أبديًّا للحب، وصارت تجد في تحقق الحب أمامها نافذة للسعادة، هذا ما نجده في موقفها من ابنها سالم حين يقع في حب (خركيليا) اليونانية، توافق سريعًا على زواجه منها. أما ابنها الأصغر يوسف، فحين يقيم علاقة غير شرعية مع جارته المتزوجة من رجل مسافر، ويكون نتيجة العلاقة طفلة يتم تسجيلها باسم ابنة المرأة التي أقامت علاقة مع يوسف، وفي كل هذا تكون مباركة متواطئة مع ما يحدث. أما حين يكبر الأبناء ويتزوجون فنرى "مباركة" تسترق السمع من خلف الأبواب وتستغرب كيف أن الشباب والبنات لا يصرخون عند ممارسة الحب، لكنها تنتهي إلى التسليم بأن الدنيا تغيرت، وأن هؤلاء المساكين أتلفتهم المدارس والحروب.

الذاكرة والتاريخ

يمسك دفة السرد في "بيت الديب" راوٍ عليم منذ البداية إلى النهاية، بيد أن التيمة الأساسية لهذا العمل هي الرجوع للوراء، إمساك خيط الذاكرة الأول والالتفاف حول التاريخ القصصي بغية تأطير الحكايات ومحاولة الوصول إلى أبعد نقطة فيها، وهذا يتضح مع إصرار الكاتب على تقديم تاريخ القرية البعيد وسبب وجودها، هكذا يتقاطع التاريخ الفردي لجماعة من الأفراد الهاربين من الضرائب، مع التاريخ الجمعي لمصر لنقرأ: "لم يتصور أحد أن انتفاضة عمر مكرم، التي نجحت في تحرير مصر من حكم العبيد، هي التي ستؤدي إلى احتلال العش" صـ٢٣.

هكذا يحضر إلى القرية باشا تركي هو "متين آغا" يبني سرايا كبيرة وسط القرية، ويمارس ظلمه على الفلاحين، لكن لن تلبث الأحداث أن تدور لتصير تلك السرايا لأحد أفراد عائلة الديب، لسلامة تحديدًا الذي يصير عمدة البلدة، ويضع يديه على السرايا بعد أن كانت مهجورة ومتروكة للعفاريت، ويمثل هذا الحدث دلالة هامة في انتقال عائلة الديب لتحيا في تلك السرايا، وكأن الأمور عادت لنصابها في عودة السرايا الدخيلة والتي بناها باشا تركي، لتكون لأحد أبناء القرية.

يحضر تاريخ مصر متواريًا خلف الأحداث الرئيسة لحيوات الأبطال. ترصد الرواية واقع العلاقات الإنسانية في القرية المصرية، والتحولات الاجتماعية التي غزت القرية جيلًا بعد جيل، بدءًا من التحول

إلى الصناعة بدلًا من الزراعة، ثم انتقال أفرادها إلى المدينة، وما يتخلل هذا من صراعات وتوترات أسرية. يعيد القمحاوي رصد الواقع بلغة تمتاز بالاحتشاد، وأجواء يمتزج فيها الواقع بالسحري والمتخيل، حيث يظل مصير عدة أبطال مجهولًا، بحيث يتمكن القارئ من المشاركة في التأويل، ووضع فرضيات لنهاياتهم.

ورغم أن التاريخ وما فيه من تحولات انعكس بشكل مباشر على مصائر الأبطال، وتقلبات أحوالهم، وتحولاتهم الاجتماعية والنفسية، لكنه ظل مثل أرضية ثابتة يقف الأبطال عليها مع المضي للأمام من دون النظر إلى أسفل، ولعل ما ينبغي الإشارة إليه في الحديث عن التاريخ في رواية "بيت الديب" هي تلك الحرفية الفنية العالية في تحقيق النقلات الزمنية الطويلة المتوازية مع المنعطفات والتحولات السياسية الكبرى، والاكتفاء بتقديمها عبر مصائر الأبطال من دون التشعب في تفاصيلها، فمن ظلم الضرائب العثمانية، إلى الإقطاع، إلى قيام ثورة يوليو وحرب اليمن، ثم العبور وحرب أكتوبر، إلى جانب تقاطع هذه الأحداث التاريخية في مصر، مع أحداث عربية كبرى مثل وقائع تهجير الفلسطينيين في ١٩٤٨، وغزو العراق للكويت، وحرب الخليج. لنقرأ مثلًا:

"عاد سلامة الديب من الحرب بعد أربع سنوات لم تدع إلا أثرًا خفيفًا من الملامح تدل عليه".صـ ١١٧.

"تكفل الزمن بطي صفحات لم يتصور أحد بأنها يمكن أن تطوى، مثل ذكريات الطاعون والكوليرا ودمار الفيضان".صـ ٨٧.

"عندما عاد العقيد سالم الديب من اليمن ملفوفًا في علم شارك في تغيير لونه الأخضر إلى ألوان الموت.." صـ ٢٩٢.

"استقبلوا بيان العبور بحذر، خوفًا من خديعة جديدة. كان الكذب في الأيام الأولى من النكسة ماثلًا في الأذهان" صـ ٢٩٦.

"نزل السادات سلم الطائرة عائدًا من القدس، وخلفه عشرة من الأسرى كانوا في عداد المفقودين" صـ ٢٧٩.

بيد أن هذه الوقائع التاريخية المتصلة بالواقع تمامًا، يظل حضورها متواريًا خلف التخييل الروائي الذي يحيل القارئ على فرضية السؤال، إن كان هذا قد حصل بالفعل، بداية مع وجود قرية "العش" المفترضة، ثم شخصية البطلة التراجيدية مباركة، ومصيرها الذي يتقاطع مع مصائر باقي الأبطال. مباركة هنا تمثل جزءًا هامًا من الذاكرة الحية، إنها ما تبقى من الجيل القديم، لكن الماضي البعيد الذي حمل معه حبيبها منتصر، لم يبقَ منه شيء منذ لحظة شق الموت طريقه نحو أفراد العائلة، وصار يختطفهم واحدًا تلو الآخر، لذا نرى التعويض عن الفقد بتسمية الأولاد والأحفاد بذات الأسماء، وهذه دلالة مهمة جدًّا في الرواية، تتكرر الأسماء مع الاختلافات في الأزمنة والنتائج، لنقرأ: "في ثلاث سنوات امتلأت السرايا والداران بأطفال لهم السحنة نفسها، كأنهم خرجوا من خط إنتاج بمصنع واحد؛

لأنهم جاءوا مما أسماه ناجي تزاوجًا ذاتيًا، مشبهًا التزاوج داخل العائلة بانقسام المخلوقات وحيدة الخلية.. ولم يعد هناك ما يمكن بيعه لإعالة هذا العدد، فبدءوا في البحث عن وظائف" ص٢٧٦.

تكون المشاهد الأخيرة في الرواية مع "مباركة" أيضًا، لنعود في سرد دائري ممتع إلى النقطة الأولى، تلمح مباركة من بعيد وهي جالسة عند دوار السرايا صورة رجل شاب ترى فيه منتصر، وللوهلة الأولى نظن أنها تتخيل، أو أن ملاك الموت يوشك على زيارتها، لكن في الحقيقة كان ثمة رجل يقترب بالفعل، وحين يدنو منها وتتحسس وجهه تبدأ بترديد اسم "منتصر" فيرد عليها القادم: "لا أنا حفيده يا جدة". وهكذا في عودة الحفيد تكتمل أسطورة "منتصر" الغائب الحاضر.

يمكن القول أن "بيت الديب" بكونها رواية أجيال متسلسلة، وأبطال يتناسلون باستمرار، يمكن أن تنطبق تفاصيلها وأحداثها على أي قرية أخرى في ريف مصر، لقد تمكن القمحاوي في هذه الرواية من تقديم شريحة اجتماعية عريضة لأبناء قرية مصرية، وما طرأ من تحولات بفعل عوامل شتى تركت آثارها على الأماكن والأشخاص. ولعل من ضمن أهم مميزات هذا العمل هو غياب التيمات الثابتة في الحديث عن القرية وعلاقتها بالمدينة، في "بيت الديب" تحدث التحولات بسلاسة تامة، حين ينتقل الأفراد إلى المدينة بسبب الدراسة أو العمل، من دون التركيز على بريق المدينة الذي يخطف أبصار القرويين السذج، لا يوجد مثل هذه الأفكار، كما يغيب من الناحية النفسية فكرة الثواب والعقاب بالشكل

المباشر، حيث هناك تجاوز للفكرة نحو متابعة سير الحياة ككل، التي لا تمضي حتمًا وفق قواعد ثابتة؛ كما نجد في مصير "ناجي" الأول الذي اختفى بلا أثر يدل على وجوده كما لو أن اختفاءه نتيجة لعلاقته الجسدية مع مباركة زوجة أبيه، أو نهاية "حفيظة" زوجة مجاهد الأولى، التي تموت معلقة على شجرة، كرد فعل على الشر الذي يغلف روحها.

هناك لا منطقية أو عبثية تحكم الحياة، وبالتالي نجدها في الرواية، فالموت، والحروب، عطب الجسد، غياب الحبيب، أو فقدان أحد الأبناء، كلها أمور قدرية ليس للاختيارات الفردية سلطة عليها. من هنا جاء مصير الأبطال في "بيت الديب" متوائمًا مع هذا المعطى، وإن كان ثمة مصائر يمكن ربطها بقانون الفعل ونتيجته، فإنها تأتي بتلقائية شديدة حاملة تأويلاتها الخاصة بأسلوب يخلو من أي مباشرة أو قصدية.

الهوامش

- بيت الدين ، عزت القمحاوي ، دار الآداب، بيروت، ٢٠١٢.

التخييل الحكائي في رواية "أنبئوني بالرؤيا"

تبدو رواية " أنبئوني بالرؤيا" * للباحث والأكاديمي المغربي عبد الفتاح كيليطو عملا أدبيا يحمل خصوصيته ليس على مستوى المضمون الحكائي للنص، بل من الجانب التخييلي أيضا.يقسم المؤلف النص إلى أربع فصول قصيرة، كل فصل يمكن اعتباره مستقلا عن سواه، أكثر مما هو متمما لسيرورة الأحداث. فالرواية القصيرة في عدد صفحاتها (١٢٤ ص) من القطع الوسط، تحتشد بالحكايا والدلالات بحيث لا يمكن إلا التعامل مع هذا النص بامعان شديد، لا يحجب ما فيه من فتنة واستمتاع عند القراءة.

يفتتح الكاتب الرواية مع فصل يحمل عنوان "إيدا في النافذة"؛يطرح فيه المؤلف رؤيته لفعل القراءة، على ما تحمل هذه الرؤية من تخييل تتداخل فيه حالتي الوعي وغيابه،مع المرض والتعافي، والحكايات البسيطة و المركبة. فعلاقة البطل مع فعل القراءة تبدو الأهم في هذا النص، الذي يشكل متاهته الخاصة منذ الفصل الأول؛فالقراءة هنا هي عين النص، متاهته ولغزه،بل وتجلي منطق خاص في علاقة فعل القراءة مع دلالات الحياة ككل والاستمرار بها، ومعها،وفي تيارها، القراءة في "أنبئوني بالرؤيا" ليست طريقا للوصول إلى هدف ما، بل هي الهدف بذاتها؛فالشخصية الروائية في " أنبئوني بالرؤيا"، تعبر عن ذاتها في موقف

شبه محدد منذ البداية، حيث تكشف هذه الشخصية عن رغباتها واهتماماتها وتوجهها الفكري الذي ينطلق من فعل القراءة، ليحكم مسار النص الروائي ككل، ويحتشد الفعل والفكرة والحالة ليتمحور حول تسلسلات فعل القراءة، ثم انطلاقا من هذا الفعل إلى هاجس التحليل البحثي الذي يبدو ظاهريا أنه يسيطر على النص، لكن في المستوى الأعمق يتخذ كيليطيو من تيمة البحث أسلوبا لتشكيل بنية نصه الروائي.

تقتصر الرواية على شخصية محورية، تسرد بصوت " الأنا"، وهي شخصية أستاذ جامعي، يتحرك في سرده بين خطي الماضي والحاضر، بين كونه طالبا في مرحلة ما، ثم أستاذا جامعيا يحاول أن لا يكرر سيرة من سبقه في السلك الأكاديمي. أما سائر الشخصيات الأخرى فتدور في أفق هذه الشخصية، أو بعبارة أكثر دقة يسرد الراوي طبيعة علاقته معهم، حيث تحضر في كل فصل شخصيات مختلفة، لا نجد لها حضورا أو استمرارا في باقي الفصول، فيما عدا شخصية " إيدا" الحاضرة في جميع فصول الرواية.

هواجس ألف ليلة وليلة

يتعامل الراوي مع فعل القراءة أو الأدب عموما بأن له فضيلة علاجية، وهذه القناعة تعود لزمن طفولته عندما مرض ولزم الفراش ولم يكن له وسيلة للتسلية سوى القراءة، حينها تعرف إلى كتاب " ألف ليلة وليلة" وهذا ما يذكره في افتتاح الرواية : " أحب القراءة في الفراش، عادة مكتسبة منذ الطفولة، لحظة اكتشاف ألف ليلة" ص ٧. لكن فضيلة

الأدب تلك التي ساعدته على الشفاء من مرض شديد، لا تلبث أن تدفعه للمرض حين يقول أن انكبابه على دراسة ألف ليلة طوال سنوات لاعداد بحث الماجستير، دفع به للمرض " الناس يمتدحون الفضائل العلاجية للحكايات، لكن الليالي كان تأثيرها علي بالأحرى ضارا"ص ٥٠. وعلى الرغم من ورود وجهتي نظر متناقضتين للراوي بشأن " ألف ليلة وليلة" إلا أنه يكشف عن تقاطع عالمه الواقعي مع عوالم الليالي،في مقارنة تبدو غامضة في البداية، لكن سرعان ما يتكشف أن التقاطع مع كتاب الليالي هو المحور الفعلي الذي ستنطلق منه نواة الحكاية الأولى. يقول : " كنت أقرا في الفراش،على ضوء النهار، نقيض شهرزاد التي تروي في الليل وتسكت في الصباح" ص ٨. ولعل هذه المفارقة التي يسردها الراوي بشكل عفوي، ستحكم اختياراته ككل فيما بعد، فحين اختار اعداد رسالة الماجستير، تناول موضوع " النوم في ألف ليلة وليلة"، من هنا يمكن ربط موضوع الرسالة، بالحالة الأولى لقراءة البطل في النهار، مخالفا شهرزاد وشهريار في سهرهما الليلي، بل إنه يطرح سؤاله عبر النص عن وقت نوم شهريار، متى كان ينام ذاك الملك الذي يستمع للحكايا ليلا، ويدير أمور رعيته نهارا! وسيوغل الراوي أكثر في فعلي : النوم والصحو، ليتبين أنهما يحملان مدلولات أبعد من اليقظة والغفوة، نحو مواقف تدل على اضطراب نفسي عند البطل السارد.

يسافر الراوي إلى أميركا لإلقاء محاضرة عن " ألف ليلة وليلة"، يجد نفسه مصدوما بحاجز اللغة التي تعيقه عن التواصل مع مستمعيه، وفي

المساء حين يستضيفه أستاذه الجامعي يغرق الراوي في النوم خلال جلوسه مـع مضـيفه وزوجتـه، وضـيفتهما " إيـدا"،التي سـيطرت علـى اهتمامـه منذاللحظات الأولى، غير أن هذا الاهتمام "بإيدا" لم يجعله متنبها ويقظا بل غرق في النوم في وضع محرج، دفع بأستاذه لايقاظه كي يوصله للبيت. فالبطل هنا يغفو أمام الناس وتهاجمهة الأحلام والتخيلات يقول: " ليس مصادفة إذن أن أكون قد كتبت دراسة عن النوم!كنت أتحدث عن نفسي بطريقـة غـير مباشـرة وأنا أعـالج مسـألة أكاديميـة" ص ١٤ .يسـتمر صـراع البطل ضد النوم الذي باغته أمام " إيدا" بحيث يمني نفسه بلقاء ثان يكون فيـه أكثـر يقظـة " سـأقاوم ضـد النـوم ببسـالة، وأظفـر في هـذا الاختبـار الجديد" ص ١٨

لكـن حكايـة إيـدا علـى أهميتهـا تحضـر في الفصـل الأول بشـكل شبحي، غير مؤثر على مجرى الحدث الرئيسي الذي يركز على بؤرة السرد في ألف ليلة وليلة، أكثر من التركيز على عوالم الراوي الخارجية، ويتخلل السرد نقد ساخر لانفصال التراث العربي عن العالم المتحضر، كما يرى الراوي، لنقرأ :

" كنت أفترض أن الليالي معروفة ومحبوبة عند من سينصتون لي، لم يكن شيء من ذلك" ص ٢٢

" كنت السندباد البري، حمال بائس ينوء تحت ثقل تراث منفصم انفصاما واضحا عن العالم الحديث" ص ١٧

" أمتلك معرفة عن الأدب العربي، وهذه المعرفة هي بالضبط ما يفصلني عن جمهور مستمعي" ص ٢٣

لكن هذا الموقف من الأدب العربي الذي يواجهه الراوي، لم يدفعه للتراجع عن البحث عن كل ما له علاقة بألف ليلة وليلة، بل جعله أكثر دأبا في تتبعه للمؤلفات والنسخ المختلفة لليالي،وحين يعثر على مخطوط مكتوب بخط عربي أنيق ضمن مجلدات بيرتون لليالي ألف ليلة، يكتشف حكاية الأمير نور الدين في أرض الظلمات، ويكون لهذه الحكاية أثر كبير في عودة الراوي الى شِباك الليالي من جديد، مع شكه في صحة الحكاية، وصواب انتمائها لألف ليلة، حيث لا تنطبق عليها دلالات السرد التي تميز حكايات شهرزاد. يتحول الراوي الى تحليل الحكاية، والربط بينها وبين روايات من الأدب العالمي مثل رواية جوزيف كونراد " قلب الظلمات"، وكأن كيليطو يضع إشارة ضمنية إلى الأثر الذي تركته الليالي على الأدب الغربي، رغم القطيعة الثقافية التي يلمح لها بين الثقافة العربية والعالم المعاصر.

القراءة والسلطة

النوم، القراءة، الأحلام، المرض. حالات اساسية تحضر في الرواية، سواء عبر معاناة البطل منها، أو ذكر وقائع تاريخية تدل عليها. فالخليفة هارون الرشيد حين يستيقظ ذات ليلة من نومه فزعا بسبب حلم شاهده،

يطلب النصيحة من وزيره جعفر، فيشير عليه بالقراءة، وحين ينهمك الرشيد في قراءة كتاب ما يغرق في الضحك بشدة، ثم بعد لحظات يتحول للبكاء، يسأله وزيره عن سبب ضحكه وبكائه فيرد الخليفة بغضب عارم : " قد دخلت في ما لا يعنيك، فلا بد لهذا الأمر من عواقبه. آمرك بإحضار من يقول لي لماذا ضحكت وبكيت لما قرأت هذا الكتاب، ويعرف ما فيه من الصفحة الأولى إلى الأخيرة، وإذا لم تجد هذا الرجل، ضربت عنقك، وبينتُ لك، آنذاك، ما الذي أضحكني وأبكاني".

يتضح من ذكر كيليطو لهذه الواقعة التاريخية، في روايته، قناعته بما تحمله من دلالات حول أثر فعل القراءة، وما يمكن أن يفعله في القارئ، من ضحك إلى بكاء، ومن قلق إلى وعي بالسلطة والسعي لاستخدامها بعنف.هناك سلطة الحكاية على قارئها، وسلطة القارئ على الغير، وهذه المعادلة يمكن طرحها أيضا في الحديث عن شهريار، حيث حكايات شهرزاد تمثل السلطة الفعلية على الملك المخدوع، هنا يوازي الحكي فعل القراءة، شهرزاد تحكي، وشهريار يتعلق بالحكايات، وتصبح كل سلطاته رهنا لها.أما هارون الرشيد فقد قرأ ما أفرحه ثم أبكاه، ولا يود أن يشاركه أحد فيما عرفه، لذا ينقلب احساسه باللذة إلى ضرورة استخدام السلطة.

يحمل الفصل الثاني عنوان "الجنون الثاني لشهرزاد" وفي هذا الفصل تحضر شخصية الراوي كأستاذ جامعي، أكثر من الفصل الأول. يحكي عن علاقته مع طالبه المتفوق اسماعيل كملو،الذي يقرر أن يعد أطروحة

ماجستير عن الخواتيم المهملة في ألف ليلة وليلة. شخصية إسماعيل كملو تبدو متشابهة مع شخصية الراوي، سواء في ألمعيته ونبوغه، وفي اهتمامه بالليالي، وأيضا في العلاقة الغامضة مع إيدا. لكن الراوي – الأستاذ الجامعي– لا يقرأ رسالة تلميذه اسماعيل إلا عشية مناقشة الرسالة،وحين يعثر على كثير من الآراء التي تستحق التوقف لمناقشتها، لما تحمله من جدل وتشكيك، يكون فات الأوان؛ ولا يخفى على القارئ ما يمرره كيليطو من نقد ضمني للنظام المتبع في السلك الجامعي، حيث لا الأستاذ المشرف على الرسالة، ولا من حضر من الأساتذة لمناقشتها كانوا قرأوها سوى في الليلة الأخيرة، وكانت النتيجة اضطرارهم للقبول برسالة اسماعيل كملو، من دون القيام بايقاف نشرها لأنها لا تتضمن أي سرقات أدبية، بل مجرد شطط في الآراء لا يملكون عليها دليلا لمحاجحته في اللحظات الأخيرة. وسنرى في ختام هذا الفصل،كيف يربط الراوي بين "إيدا" وطالبه اسماعيل كملو حين يعرف أن اسماعيل أهدى بحثه في رسالة الماجستير إلى "إيدا"، من دون أي كشف لطبيعة علاقة إيدا واسماعيل، بل إن هذا الربط يحمل دلالاته في وجود انعكاس لحكايات " ألف ليلة وليلة" في الغرابة والغموض، في التواري، وحدوث ما هو غير متوقع.

يعود الراوي خلال هذا الفصل للعلاقة الأولى مع النوم والأحلام، متوقفا عند حكاية الملك نبوخذ نصر الذي رأى حلما أزعجه فيستدعي المنجمين، ويطلب منهم أن يقصوا عليه الحلم، لا التأويل، يقول : " أنبئوني بالرؤيا وسأعلم أنكم قادرون على التفسير"ص ٦٢. هذا الطلب

الإعجازي يوازيه الكاتب بقوله عن ألف ليلة وليلة عبر بحث إسماعيل كملو " أنه ليس جديرا بتأويل الليالي إلا من هو قادر على كتابتها" ص٦٣.

هكذا يستمر النص في التبئير في نقطة مؤلف الليالي، وما فيها من تدليس، وما نسب إليها من حكايات،مثل حكاية "الأمير نور الدين"؛ من هنا يمكن اعتبار التخييل السردي الذي اعتمده كيليطو منذ بداية النص، متماهيا مع عدم انتظام سيرورة الأحداث،كما أنه يسير بالتوازي مع تساؤل المؤلف عن فكرة القراءة، ودلالاتها، ومرجعية النص، و نسبته لمؤلفه، هذه التساؤلات التي تبدو واضحة جدا في طرحه لمقارنة بشأن بعض الحكايات الموجودة في الليالي، والتي اختلف نظامها السردي عن مضمون الليالي، بالتالي هناك شك في حقيقة نسبتها إلى " ألف ليلة وليلة"، وعبر هذا الشك ثمة آراء ضمنية يتداخل فيها البحثي بالتخييلي حول أصالة النص، وتشابهه، أو تماهيه مع حكايات مترادفة.

تتصاعد في الفصل الثالث من الرواية، والذي يحمل عنوان " معادلة الصيني" الحالة المضطربة التي ظهرت عند الراوي منذ الفصل الأول عبر نومه وأرقه، ومرضه المزمن، وتتقاطع حالته مع ظهور مكثف لمشاهد من حكايات إيدا، التي تظهر في هذا الفصل على أنها جارة الراوي، وفي هذا الفصل نجد إحالة للفصل الأول " إدا على النافذة"، حيث يقول : " أول مرة رأيتها كانت ترتفق إطار النافذة، مستغرقة في أفكارها"ص ٧٣. وفي هذه العبارة يوجد تشكيك في لقائه "إيدا" في الفصل الأول في بيت أستاذه الجامعي في أميركا. لذا يبدو هذا الفصل أكثر فصول الرواية تتبعا

لحالة الاضطراب النفسي عند البطل، حين يخيل إليه أن " إيدا" ظهرت له في النافذة، ولوحت له، لكن حتى هذا الظهور الغامض يظل شبحيا حاضرا في مخيلة الراوي أكثر منه حدثا واقعيا.

يستخدم الكاتب في الفصل الرابع " رغبة تافهة في البقاء" آليات لكشف بعض الغموض والالتباس اللذان أحاطا الفصول السابقة، فالبطل السارد، هو شاعر مجهول، يسطو أحد أصدقائه على قصائده وينسبها إلى نفسه، وينال الصديق شهرة مدوية. هذا الفصل يبدو مخصصا لنقد ما يحدث في الثقافة العربية، من ادعاءات كاذبة. فالصديق الذي سطا على القصائد لا يعرف شيئا عن الشعر، كما أن " إيدا" تظهر برفقته، وتستمر في تجاهل الراوي كما فعلت من قبل. أما الراوي فيستمر في حالته الضبابية، وتشككه بنفسه، وبقدراته،يقول : " دُعي لوبارو إلى ملتقيات شعرية، واستضافته مراكز ثقافية مختلفة لجلسات قراءة، بمصاحبة الموسيقى، وإنارة خاصة. ابتذال خالص. كنت أستفظع سماع أبياتي توقعها نغمات العود، وكأنها ليست قادرة على الاكتفاء بذاتها" ص ١٠٤

تزداد مساحة حضور إيدا في هذا الفصل ولعل الجزء الأخير – مع كشف شخصيتها بعد كل الالتباس الذي أحاط تفاصيلها كشخصية محورية خلال السرد–أضعف حضورها الموحي والغامض، وجعلها أقرب للصورة الهزلية التي ظهر بها الشاعر الذي سطى على القصائد، بدت "إيدا" امرأة سطحية، وتافهة، ليس لديها أي بصيرة، ورغم هذا يتواطئ الراوي معها بسبب رغبته بالبقاء بجوارها.

يمكن اعتبار رواية " أنبئوني بالرؤيا" رواية ذهنية، أكثر منها رواية حدث محوري، وأبطال وشخصيات. إنها عمل سردي يقوم على تتبع

الأفكار، وفق فرضيات تبدو منطقية في إطارها العام، لكنها لا تخضع لترتيب منطقي سواء في الزمان أو المكان.فالحدث الأهم هو السرد المتعلق بمدلولات فعل القراءة، وما يتبع هذا من تحليل وبحث يؤدي إلى بناء روائي يتداخل فيه الأسلوب السردي، مع منهج بحثي، ولعل هذا ما يمنح رواية عبد الفتاح كيليطو خصوصيتها بين سائر الأعمال الأدبية.

الهوامش

– أنبئوني بالرؤيا ، رواية، عبد الفتاح كيليطو ، دار الآداب، بيروت ؛ ٢٠١٣.

"غرفة أبي" لعبده وازن والبحث عن زمن غائب

بين السيرة والرواية، يمضي الشاعر عبده وازن في نصه " غرفة أبي" ليستكمل ما بدأه في " قلب مفتوح" – الصادر عام ٢٠١٠– وفي كلا النصين ثمة مواجهة مع الذاكرة عبر فكرة الغياب الحاضرة في مراجعة الوعي، ففي " قلب مفتوح" يحضر هاجس الموت والغياب من جراء عملية جراحية قام بها الكاتب، تؤدي به للتفكير بالعلاقة الثنائية بين الموت والحياة..

هذه العلاقة تحضر بشكل متواز في " غرفة أبي"[١]، فالأب الذي ضمخ الحياة بغيابه يسيطر هاجس رحيله على حياة الابن، ويقرر في لحظة ما مواجهة الماضي، استعادته، استحضاره، والكتابة عنه.. هكذا يبدأ النص عبر علبة خشبية، في خزانة الأب الراحل، مملوءة صور وأوراق وحكايات.

اختار الكاتب أن يضع على غلاف روايته عبارة (رواية سير ذاتية)، وفي انتماء النص لهذا النوع من الكتابة ثمة تأكيد على أهمية التحديد في أنه ينفصل عن كونه سيرة، كما أنه ليس رواية وفق الشروط الروائية المتعارف عليها للرواية. نحن إذن أمام نص يستخدم وسائل تعبيرية موجودة في كتابة السيرة والرواية، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الفن الروائي

يمتلك مرونة في تضمين "السيرة الذاتية" أجواء الرواية، بأسلوب واضح وصريح وممتع في آن واحد، وكأن الكاتب يقوم في نصه بعملية حلول بين رواية حقيقية معاشة (روايته الخاصة)، بدل رواية أخرى مفترضة أو متخيلة، فالنص لن يتردد في استخدام الخيال السردي، ليحكي ما حدث من وجهة نظر السارد، إذ رغم اعتبار النص " سيري" فإن التساؤلات تظل مطروحة عن مدى غياب الخيال، أو حضوره في ذكريات تعود أحياناً لمراحل الطفولة الأولى أو الشباب.

هذا النوع من السرد يطلق عليه "سيرة روائية" بحيث تشمل جزءاً من السيرة الذاتية المكتوبة بأسلوب روائي؛ مع مراعاة " أن كتابة السيرة الذاتية هي فن الذاكرة الأولى لأنها الفن الذي تجتلي فيه الأنا حياتها، صراحة وعلى نحو مباشر، مسترجعة هذه الحياة في امتدادها الدال ، أوفي وقت بعينه من أوقات هذا الامتداد له مغزاه الخاص وذلك من منظور لحظة حاسمة من لحظات التحول الجدي في عمر هذه الأنا[٢].

لكن يمكن القول إن "السيرة الروائية" –كما يرى بعض النقاد– هي نوع من الفن السردي الذي يضم في صفحاته دلالات سردية خاصة بالرواية، ودلالات أخرى يمكن اعتبارها من مزايا السيرة الذاتية. بيد أن معظم الأعمال السير– ذاتية، نجد فيها طغيانا للسرد الذاتي– السيري المحكوم للأنا، أكثر مما هو جنوحا نحو السرد الروائي، كما أن حضور اسم العلم في السيرة الذاتية يُعتبر موضوع مركزي،حوله يدور الحكي وعليه تقدم التجربة على أنها سيرة روائية ، وفي النص الذي بين أيدينا غرفة أبي

يتوفر هذا العنصر الدال والحاسم حين يقول الكاتب: " الوليد الثالث كان أنا، الصبي الأول في الأسرة، وكانت أمي نذرتني قبل أن تحمل بي إلى القديس عبدا وهو قديس من بلاد فارس...هكذا كان لابد أن أسمى باسم هذا القديس، لكن اسمي حمل الواو في آخره عوض الألف، فأصبحت عبدو".ص ٣٣

لا يستخدم الكاتب ذاكرته هنا ليسرد تجارباً عرفها أو عايشها، بقدر ما يسعى عامداً إلى الحديث عن ذاته، عبر استحضار " الأنا" وعلاقتها بالآخر، وإن كان الآخر هنا هو الأب، فهو يتحول إلى مرآة تعكس مواطن مفصلية في تكون الوعي، بل في تكوين العلاقة مع العالم ككل، سواء كان هذا العالم الصغير المكون من الأسرة والمدرسة، والأصدقاء والجيران، أو العالم الأشمل الذي سيحضر في النص بأشكال شتى منها العلاقة مع مدينة بيروت، والتغيرات التي ستفرضها الحروب المتتالية، ومدى انعكاس هذه التغيرات على رؤية الأمس بأنه أجمل وأكثر براءة وعفوية، الأمس ألوانه واضحة إنه بالأسود والأبيض، أما الحاضر فوجود الألوان اللامنتهية تُفقد المرء قدرته على التمييز بينها، أكثر مما تجعله قادراً على تذوق جمالياتها. تناقض الأبيض والأسود أظهر جمال الماضي، وتعدد ألوان الحاضر كشف سرعة التحول العصري الزائف.

يقف عبدو وازن في " غرفة أبي"(٢) على تخوم مراجعة زمن مضى، يتأمل في تسارع سنوات العمر، ويراجع العلاقة مع الوقت الآني عبر استحضار رواية " البطء" لميلان كونديرا، محللا مضمون الرواية وارتباطه بالزمن. ويعتبر وازن أن علاقة الأجداد مع الزمن أفضل من علاقة الأحفاد

معه، فالجيل المعاصر ينتمي لزمن مفقود، غير ممسوك أبداً، يقول : "كان أجدادنا يصنعون أزمنتهم، أما نحن فبتنا كالرهائن، تحت رحمة الزمن الذي يصنعنا هو"ص١٩٦

البحث عن الزمن في " غرفة أبي" يتعلق بالأب الغائب، استعان الكاتب بجملة نوفاليس " لا يشعر المرء بالأمان إلا في غرفة أبيه" ومن خلال هذه الجملة يستعيد ذكريات المكان " الغرفة" وذكريات صاحبها " الأب"، هذا الوقوف الذي يمارسه الكاتب من منظور اللحظة الآنية يظل متماساً مع حالة حنين تطغى على النص وتتمظهر في أكثر من موضع، لكنه حنين مجرد من الميلودراما يغوص في التأمل، مع عبارات إنسانية بالغة الصدق والدلالة على الحالة المراد البوح عنها، كأن يقول : "كانوا يصفون الأب برتاج الباب. كنت أحب هذا التشبيه. كان بابنا بلا رتاج مثل حياتنا نحن وأمي"ص ٤٧ .

أو أن يقول: "كنت أعجب من الذين يكرهون آباءهم كراهية مطلقة، فلا يجدون فيهم قبساً من عطف أو حنان. هؤلاء لا يكرهون الأب الذي ولدهم فقط بل يكرهون فكرة الأبوة. الأب هو السلطة التي يجب الانقلاب عليها، الأب هو التاريخ المشبع بالدم الذي تجب مواجهته، الأب هو الوحش المختبئ في ثوب راهب. هكذا كان هؤلاء يتخيلون آباءهم" ص ٥٠

تستدعي هذه العبارات رواية " الأب والابن" التي نُشرت في عام ١٩٠٧ حيث يكشف الروائي البريطاني إدموند جوس طبيعة علاقته مع

أبيه، وإن بدت هذه الرواية أكثر تركيزاً على التساؤلات الفكرية والفلسفية في العلاقة مع الدين، خاصة مع شيوع أفكار داروين في تلك الحقبة، فإن بؤرة السرد فيها ترتكز أيضاً على طبيعة العلاقة والرؤية للأب، في نص "سيري" محكوم في مرجعيته إلى السرد الذاتي.وإن كانت فكرة الدين أيضاً والعلاقة مع الله، لا تغيب عن نص " غرفة أبي" كما سنرى.

الزمن ودلالاته

يحضر الزمن أيضاً، كمحور أساسي لانطلاق السرد، وهذا نجد دلالاته منذ العبارة الأولى، بما فيها من مفردات زمنية دالة، يقول : "كنت أتصفح دفاتري القديمة التي اعتدت العودة إليها مرات في العام، مسترجعاً الذكريات لعلها الأحب إلي"ص٧. فالاسترجاع الذي يمارسه الكاتب عبر العودة للدفاتر القديمة، لم يقتصر على قراءة جمل وعبارات في دفاتر اصفرت أوراقها، بل إن فعل القراءة هنا، يرتبط ككل بالبحث عن زمن آخر، هو زمن الأب الراحل، مع أن الأب هنا ليس غائباً فحسب بل مجهول تماماً في عيني طفل غاب والده وهو في الثالثة من عمره فلم يعرفه، ولم يذكر تفاصيله إلا عبر ما سمعه عنه من ذكريات أفراد الأسرة، وكأنه باستعادة الأب الذي لم يعرفه يحاول عبر الكتابة أن يعيد تشكيل ملامح طفولة حملها ذاك الغياب خواء ظل حاضراً على مدار السنوات اللاحقة حتى بعد أن تجاوز الكاتب الخمسين من عمره.لكن الفقد غير المباح به للآخرين ظل يكبر ويكبر، حتى لم يعد يليق به الصمت فكانت الحكاية عبر الكتابة لمواجهة الذات قبل مواجهة الأب.

ولعل ارتباط السيرة بالزمن، يعتبر تيمة في رواية السيرة الذاتية، وتجلت في الأدب في نصوص عدة، أبرزها "البحث عن الزمن المفقود" لمارسيل بروست، وحين نقف أمامها كنموذج للسيرة الروائية العالمية سنجدها تتحدث عن قيمة الزمن وتفلته من يد الإنسان، والسعي المستمر للإمساك بلحظات معينة نسترجع عبرها ذاكرتنا.وهنا يبدو الاسترجاع حاضراً على مدار النص، في صيغ مختلفة، بعضها يحمل العتاب، أو التأمل، أو الإحساس باليتم والفقد، وبالمسؤولية أيضاً عبر تحميل الذات قدرا من الوعي يتجاوز مرحلتي الطفولة والشباب، عبوراً نحو الكهولة، وما فيها من استرجاع للماضي، حيث المفارقة التي يركز عليها الكاتب هو وصوله سن الخمسين، وموت الأب في سن الثامنة والأربعين، فمن منهما أكبر سناً؟ كيف تُستبدل الصورة ليكون الابن هو الأكبر في عدد السنوات، وفي مساحة الآلام والمسرّات أيضاً.

تجليات الحضور والغياب

في هذه السيرة الروائية يحاور الكاتب نفسه كأنه هاملت، وحيداً على شرفة قصره الوهمي، يبحث عن إجابات لتساؤلاته، ويبحث عن صور الآباء في الأدب، في المرويات، وفي النصوص التي أحبها، متوقفاً عند صراع الأب والابن في رواية " المراهق" لدوستويفسكي، وكيف انحاز دوستويفسكي إلى الابن في لحظات الألم؛ ثم تستوقفه رواية " حقيبة أبي" لأورهان باموك، التي تنطوي أيضاً على أسرار الأب الخبيئة في تلك الحقيبة، أيضاً رواية " امتداح الخالة" ليوسا،وكتاب "حب أول" للكاتب "صموئيل بيكيت"،روايات كثيرة طاردت مخيلة وازن في العلاقة بين الأب

والابن، إلا أن العلاقة الأكثر تعقيداً بين الأب والابن –كما يرى– هي علاقة المسيح مع أبيه، يقول : " هل كان له أب واحد أم أبوان؟ أب سماوي طالما ناجاه، وأب أرضي، من لحم ودم لم يذكره البتة وكأنه نسيه، حتى عند الصليب لم يحضر الأب الأرضي الذي كان يُدعى يوسف، بل حضرت الأم...لم أستطع يا أبي أن أفهم المسيح إلا ابناً، أي إنساناً. إلغاء إنسانية المسيح هو إلغاء لجوهر التجربة التي عاشها."ص ٦٣–٦٢.

إلى جانب الرؤية الفلسفية العميقة للفقرة السابقة، فإنها تنطوي أيضاً على تساؤلات حول مدلولات الأبوة كعلاقة اجتماعية وعاطفية بين الأب وابنه، فإذا كانت الأمومة علاقة يقينية ثابتة بحكم كونها بيولوجية التكوين، حيث من المستحيل إنكار العلاقة بين الأم والابن، فإن الأبوة تحضر كعلاقة اجتماعية أكثر مما هي موثقة بيولوجياً. العلاقة بين الأب والابن تنشأ بالتدريج عبر المعاش اليومي، وليس نتيجة ارتباط بيولوجي.الأب هو الكيان الحامي للأسرة، الكيان القوي الذي تستند إليه العائلة، وغيابه يؤدي إلى زعزعة قوية في هذه الركينة، من هنا يعيش الأبناء في النظام الأبوي عند افتقادهم للأب حالة يُتم أبدية، لا سبيل للشفاء منها، حتى بعد تجاوز الطفولة والصبا، بل حتى بعد الوصول للخمسين سيظل الابن يتذكر أنه عاش مع عاطفة الأبوة الناقصة، التي غابت باكراً عن حياته.

في " غرفة أبي" اختار الكاتب في مراجعته للوعي أن يتوجه الخطاب على مدار النص للأب الغائب، ورغم أنه نادراً ما يستخدم كلمة " أبي"،

بل يقول " الأب" وهو باستخدام هذه المفردة من دون ربطها بياء الملكية، كما لو أنه ينزع صفة الخصوصية لصالح عبارة يقولها في النص "لا أدري لماذا كلما تذكرت أبي أتذكر الأب السماوي. هل كنت أظن في سريرتي أن كل من فقد أباه يصبح له أب في السماء؟" ص ٦٥.

وكأنّ تذكر الأب السماوي هنا فيه بحث عن الأمان المطلق، عن حماية يرجوها أن تأتي من الغيب وأن لا تنتهي، لأن الأب بعيد، وكان "الله أباً ورفيقاً وصديقاً" منذ الزمن الذي غاب الوجود المادي للأب، لكن وجود الله لم يغب من داخل الكاتب، حتى في لحظات الشك، لم يكن يغيب. ولعل من أجمل ما يرد في السيرة تحليل الكاتب لعلاقته مع الله، ورؤيته للدين قائلا : " الإيمان قبل الدين، الإيمان بالفطرة، الإيمان بالحدس، الدين يأتي لاحقاً، أما الإيمان فهو في البدء والإيمان وحده يكفي. عندما حلت الأديان راح وجه الله اللامرئي يتلطخ بالدم. لم يكن البشر يتقاتلون ويقتل بعضهم بعضاً، كانوا يقتلون الله، الله الأعذب من ماء الينبوع، الألطف من نسمة، الأرق من ابتسامة طفل" ص٦٨.

في ختام النص تحل لحظة السؤال عن الجذور والهوية، ولعل وصول الكاتب إلى هذه البؤرة في سرده الذاتي يمثل الذروة في البوح حين يتساءل: " هل يمكن لشخص أن يكتب سيرته مادام يشعر كل لحظة أنه مقتلع؟ أنه بلا هوية، أنه فقد هويته أو أضاعها؟ هل يمكن لشخص يشعر أنه مقتلَع أن يكتب سيرة لنفسه؟ ألا تمسِي سيرته هذه سيرة أي شخص يعبر هذا العالم." ص٢٢١

تظل هذه التساؤلات مفتوحة، إذ ليس هناك ما يحسمها، لأنها متماسة مع أوجاع البشر ككل، سؤال الهوية، والذات، والمرجع، والوجود، والرحيل، والآخر، أسئلة وجودية عبثية ثائرة باستمرار في الذات القلقة، الميالة إلى الشك. من هنا تبدو الجملة التي يقولها وازن في الصفحات الأخيرة، كاشفة لموقفه من الحياة والكتابة، حيث الانتصار للكلمة، للقصيدة، أكثر من الذاكرة الماضية، وأكثر من اللحظة الآنية. يقول: " أعلم أنني أزرع هذه الأنا أو هذه اللا أنا في بياض الصفحة، في تراب الصفحة، عساني أبصرها تنمو وتزهر مثل نبتة، فأنظر إليها آنئذٍ وأصمت"ص٢٢١

هوامش:

١ – د. جابر عصفور: زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٣ ، ص .١٩٥

٢ – عبده وازن: غرفة أبي، منشورات ضفاف، دار الاختلاف ، بيروت – الجزائر ٢٠١٣

ثنائية الأنا والزمن في رواية "حيث لا تسقط الأمطار"

للشاعر أمجد ناصر

تبدو رواية "حيث لا تسقط الأمطار"، وهي العمل الروائي الأول للشاعر أمجد ناصر، نصا روائيا يختزل سيرة حياة بطله الشاعر أدهم جابر، ولا يمكن القول بأنها سيرة حياة فقط بقدر ما هي سيرة تداخلات لأزمنة وأمكنة وأقدار شكلت حياة البطل منذ فراره من وطنه لأسباب سياسية، وحتى لحظة عودته بعد عشرين عاما. وبين لحظة المغادرة والعودة تدور رحى الزمن الأبدي المستمر لتطحن الأيام، الأصدقاء، الأحبة والأهل، وتنشر بذور الغربة واليتم بلا توقف.

لكن لحظة الرواية تبدأ بعد النهايات، بعد مرور الزمن، فقدان الحبيبة، وأفول الشباب، وهنا لا تكون لحظة استرجاع أو استنطاق للأمس بقدر ما هي لحظة رقص باطني صامت، دون موسيقى، بلا شاهد، إنها رقصة تأملية حول معبد الأمس السرابي؛ لأن أشياء كثيرة ستتكشف حقيقتها، ستسقط أقنعة المدن والأشخاص، وتظهر الوجوه الحقيقية المحجوبة بفعل الخوف المسبق من المواجهة، التي لابد من حدوثها الآن.

ولعل المتابع لمسيرة أمجد ناصر لن يقدم على قراءة "حيث لا تسقط الأمطار"، من دون استحضار كتبه النثرية الأخرى، التي دمج فيها بين تقنيتي السرد والتكثيف؛ كما في "خبط الأجنحة"، وهي جزء من سيرة ذاتية يحكي فيها عن الأشخاص والأماكن بأسمائهم الحقيقية. وهذا نجده أيضا في الكتب التي وضعها عن الرحلات؛ حيث السرد هو الهيكل الأساسي للنص لا الشعر، أما في كتابه "فرصة ثانية"، والذي صدر قبل الرواية بقليل من الوقت، فقد تشابك فيه السرد والشعر. ربما بسبب كل هذه الإصدارات التمهيدية للرواية، تغيب فكرة التجربة الروائية الأولى، ولا يحضر سوى الرغبة في اكتشاف جماليات السرد الذي يتخذ من الشعر في بعض الأماكن متنًا يدعم به الاستنتاجات الحكمية في آراء بطله.

وتميل هذه القراءة في "حيث لا تسقط الأمطار"، إلى كشف الدلالة الجمالية في بناء الزمن، بما يرادفه من انقسام "الأنا" بين زمانين يشكلان الفضاء الروائي للنص؛ فالزمن هنا يسير متوازياً مع "أنا" منقسمة بين اسمين، ومكانين، وبين ماضٍ وحاضر، وبين الشباب والمشيب. فمن خلال ثنائية "الزمن والأنا" تتشكل خصوصية هذا النص؛ لينتج شكلًا روائيًّا يتيح للقارئ أن يجد فيه علامة نصية فارقة، تتشكل عبرها معانيه ودلالاته لتكشف رؤية الكاتب للعالم عبر سرديات حكائية تتخذ من الثنائية معماراً أساسياً للسرد. ولا تتجه هذه الدراسة نحو التحليل أو الربط بين العمل ومؤلفه، أو ربطها بالبيئة الاجتماعية التي عاش فيها المؤلف، بقدر ما تعنى باستقراء النص الروائي قراءة استكشافية تحليلية بمعزل عن السيرة، إذ يبدو

من الأهمية بالنسبة للتحليل النصي أن يكون منشغلًا بالكشف عن جماليات النص، بما فيها من توتر داخلي، ونبض خاص يبوح من خلاله بمكنوناته.

ويرى د. سعيد يقطين أن: "مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالةً خاصةً، ويتناولها بأدواته التي يصوغها بحقله الفكري والنظري". أي أن الزمن –كما يوضح د. يقطين – له أكثر من شكل واحد؛ فمن جهة: هناك صلة الزمن مع اللغة والتطابق الفيزيائي بينهما، ثم هناك تحليل الزمن من خلال الخطاب أو النص.

ويقدم ميشيل بوتور رؤيته للزمن على اعتبار أن من الممكن تقسيمه إلى أزمنة متعددة؛ منها: "زمن الكتابة – زمن المغامرة – وزمن الكاتب" . وفي هذه الأزمنة الثلاثة ينحصر فعل الزمن في (حكاية) يقدمها الكاتب يمكن للقارئ أن يقرأها في ساعات محددة، لكن أحداثها امتدت عبر سنين. وهذا الكلام يتفق مع رأي تودوروف بأن زمن الخطاب خطي، وزمن القصة متعدد الأبعاد؛ أي أن أحداث القصة من الممكن أن تقع في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي متسلسلة.

الزمن الكلي في الرواية

وبهدف تحليل الزمن الروائي في "حيث لا تسقط الأمطار"، سأنطلق أولا من تحليل زمن الحدث على مستوى عام، أي تحليل عام للزمن، قبل التفرع على مستوى ثان لتحليل خصوصية ثنائية الزمن؛ بهدف إبراز أهم

خصائصه التي جاءت متجاورة في هذا النص مع ثنائية الأنا، وعلاقتها بالشخصيات المطروحة في الرواية.

ينفتح النص على فعل العودة. إنه حدث محوري أساسي يقع في الزمن الحاضر: "ها أنت تعود.." (ص: ١٣).

مما يفرض منذ البداية طرح سؤال عن نوعية العلاقة بين زمن القصة من جهة، وزمن الخطاب من جهة ثانية، وزمن النص من جهة ثالثة؛ فالزمن الحاضر الذي يبدو في صيغة المخاطب "ها أنت تعود"، رغم صيغة المضارع فإنها تنفتح تلقائيا على سرد سيحكي عن الماضي. من هنا يتيح لنا هذا التحديد للزمن الحاضر، معرفة ما هو قبل، وما هو بعد في السرد؛ حيث التفريق بين (الحكي) الذي سيكون ماضياً، وبين (حكي) يقع ضمن إنجاز الخطاب الروائي، كما سنرى لاحقاً خلال التقطيعات الزمنية التي يمارسها الكاتب في سرده.

وإذا كان هذا على مستوى الزمن، فإن ثمة أسئلةً أخرى تستدعيها جملة البداية "ها أنت تعود"، على مستوى الأنا لتحرك عاطفة القارئ ومخيلته: "لمَ غادر البطل السارد؟ وإلى أين غادر؟ ولمَ يعود الآن؟

وهذه الأسئلة لن تجد إجاباتها الشافية، إلا في الكشف عن الصيغ الزمنية التي تحكم النص، ضمن أزمة الذات والهوية؛ حيث ثنائية الذات هي انقسام الزمن الكلي، بين ذات مغتربة عن الوطن، تعيش ارتحالاتها، واغترابها في بعد ملحمي يبدو مُحملا بهاجس البطل الأسطوري الذي يخوض غمار رحلة كونية تنتهي برجوعه إلى مداره الأول، وبين ذاته الأولى،

الأكثر براءة، النقية في رؤيتها للعالم. الذات التي لم تحمل جراحَ الغربة، ولم تشاهد الدماء تسيل على أسفلت الشوارع، تلك التي لم تغادر الوطن. وبين الذات الأولى والثانية يمتد وقت طويل يُلخص في حركته هشاشة البطل وعجزه أمام الحركة الآلية والمستمرة للزمن؛ لذا فلن يجد القارئ في رحلة (أدهم) الطويلة والشاقة، والممتدة معاناتها على مدار صفحات الرواية، رحلة خاصة به وحده؛ لأنها معاناة الغرباء المرتحلين أبدا في علاقة لولبية مع الزمن. إنها الرحلة التي أخذت سواد الشعر، وانتصاب القامة، ووهج الشباب؛ لتنتهي مع هزيمة الجسد التي لا مناص منها.

ثنائية الزمن والأنا

تنقسم اللحظة السردية الأولى بين زمن الغياب الماضي، وبين الزمن الحاضر: "مضى وقت طويل على خروجك" (ص: ١٣)، لكن فعل الغياب والعودة يستكمل انفتاحه على دلالة أخرى تتمثل بالهوية، أو الاسم: "أيها الرجل الهارب من عواقب اسمه، أو ما فعلته يداه". (ص: ١٣).

إذن، فمنذ السطر الأول في الرواية يضع الكاتب قارئه أمام محنة ثقل الزمن الحاضر، بما يحمله من إرث عواقب زمن مضى: "فالماضي لا يقل غموضًا أحيانًا عن الحاضر" (ص: ١٨٣). ثم هناك مواجهة حتمية مع ذات انتظرت عشرين عامًا رجوع شطرها الذي انقسم عنها، مرتحلا، في بلاد كثيرة، يحمل اسمًا آخر وهوية أخرى.

"أدهم" هو الشاعر المناضل العائد بعد طول غربة وترحال، بينما يونس هو الشاب الغر الذي ظل كما هو قابعًا بين عائلته؛ فمن هي

الذات الحقيقية: أدهم، أم يونس؟، وبأي اسم سيدفن البطل ذات يوم؛ باسمه الذي يحمله في جواز السفر، أم بالاسم الذي أمضى عمره بين حروفه؟.. لنقرأ هذا المقطع الذي يوجز ثنائية "الأنا" يقول: "بمرور الأيام والترحال والبحار العازلة نسيت، تقريبًا، يونس الخطاط.. هكذا من وراء أسوار الزمن البعيد، انبثق أمامك في المكان الذي لم تتوقع أن يصل إليه رسول أو خبر سار من بلادك. لم يكن يونس الخطاط بشخصه. هذا غير ممكن. هو لم يغادر الحامية إلا إلى الحدود وتوقف هناك، الذي عبر بلدًا قاده إلى بلدان أخرى حمل اسمًا آخر وصارت له مصائر مختلفة" (ص: ٧٤).

تقدم لنا رواية "حيث لا تسقط الأمطار" إشارات زمنية من خلال تردد كلمات محددة مثل: (الماضي – الأيام – السنوات – الأشهر – الحنين – الحاضر – الزمن – الذكرى – اللقاء – النسيان – الحكايات – المستقبل).

إن هذه الإشارات الزمنية، والنفسية، تتكرر وتغطي مساحة الرواية، هذا مع الملاحظ أن السرد لا يسجل تأريخاً لأي حدث، بل هناك مفاصل زمنية كبرى تتمثل في حدثي العودة: (زمن حاضر)، والمغادرة (زمن ماضي)، وبينهما أحداث زمنية صغرى امتدت على مدار عشرين عاما هي زمن الغياب، لكن يوازي زمن الماضي والحاضر زمن آخر ينطلق من الحاضر ليستمر على مدار زمن الخطاب الروائي للنص، لنقرأ معاً: "من أين تبدأ

حكايتك الطويلة، أو حكاياتك المطلة بعضها على بعض؟.. فالأزمنة والأحداث والوجوه والأصوات تختلط في ذاكرتك"(ص: ١٤).

- "عُدت إذن، لقد مرت عشرون سنة على فرارك.. عشرون سنة ليست رقماً، بل قد تكون، في مثل وضعك حياة أتمت مدارها" (ص: ٢٢).

- "أمام نافذة تطل على شارعٍ.. رحت تدبج كتابك الأخير. لقد قررت أن تحرر كتابتك من التواريخ"

- "قلت لذويك إنك لا تريد أن يعرف خلق الله كلهم بعودتك". (ص: ١٩٧).

فالبطل الشاعر (أدهم جابر) الذي يقوم بفعل السرد بصيغة المخاطب، يقرر تحرير كتابته من كل الأسماء التي تثقل ذاكرته، وهذا القرار يأتي عن تعمد واضح؛ لأن البطل يعي في لحظة محاسبة للذات أن الأسماء لا تهم، وممكن استبدالها بالوصف الذي يحكي عنها، وفق حركة الدال والمدلول؛ لذا فلا تحضر المدن بأسمائها الحقيقية في النص، بل تحضر صور تشبهها حد التطابق.. ويقول واصفاً أحد الأماكن: "كانت جزيرة الشمس، تعج بعدد كبير من اللاجئين والفارين من مدينة الحصار والحرب"، و"حدث أن وباء اجتاح المدينة الرمادية والحمراء.." (ص: ١٦).

لكن هذا الزمن لا يمكن اختراق مداره واستيعابه تماما إلا عبر شخصية (يونس): "أنا "يونس الخطاط"، الشخص الذي كانه هذا العائد قبل عشرين عاماً" (ص: ٣٠).

من هنا تكون ثنائية الأنا موظفة لصالح تحولات الزمن، وتبدلاته في مفاصل السرد؛ حيث تكون شخصية يونس هي الأنا الساردة للحاضر المستمر، الأنا التي تراقب فعل الأنا العائدة، وتحكي لها ما حدث في الوطن خلال غيابها، تحاكمها وتعاتبها في قسوة لا تني: "قلت له على أي رصيف كنت تتسكع عندما وُجد والدك ميتا في محترفه، وعقب سيجارة في الطرف الأيسر من فمه؟ في أي حانة أو مقهى كنت تتجرع كأسا أو ترشف فنجان قهوة، وأمك يأكلها السرطان في مستشفى "الحامية" العمومي؟" (ص: ٣١).

تلك المواجهات، تحضر في أكثر من موضع في النص، لكن لا يمكننا التعامل معها على اعتبارها مواجهة بين ذاتين، بقدر ما هي صدام بين زمنين أيضا؛ حيث يصل صراع الزمن وتقاطعاته في مداه الأقصى مع "أدهم"، أو بين "أدهم" و"يونس"؛ عبر لقاء أشخاص من الماضي (خلف – فهمي – رلى – محمود)؛ فاللقاء مع خلف والحوار الذي دار بينهما (ص: ١٢٠ – ١٢١)، بما فيه من حديث عن ثنائية الاسم بين "يونس" و"أدهم"، وبما تنطوي عليه من صيغة استرجاع للماضي للحكاية يوجز أزمة الهوية، الفقد والاغتراب عبر سؤال يطرحه خلف: "ها إننا نستعيد شيئا من الألفة القديمة بيننا، فإن كنت لا ترغب في سرد حكايتك، قل لي، على الأقل، من أنت الآن؟ أقصد هل أنت يونس أو أدهم؟".

قلت له: إنني الاثنان معاً، رأسي المكلل بالشيب وقامتي هما أدهم، أما الخافق الحرون بين أضلاعي فلعله لا يزال يونس" (ص: ١٢٧).

مثل هذا الحدث المتوتر سردياً وزمنيا، من الممكن الوقوف عليه أيضاً في لقاء أدهم مع حبيبته رلى، والحوار بينهما (ص: ٢١٦)، فهذا

اللقاء يحدث فيه تقاطعات زمنية متداخلة بين ثلاثة أزمنة: (الحاضر) زمن الحدث ولقائه مع رلى، و(الماضي) استرجاع قصة الحب بينهما، و(زمن مجهول) يتضح بعد زمن الحاضر والماضي حين يقول: "لا تدري كم طال بكما الوقت، وأنتما تتحدثان، إذ إن الأنوار أُضيئت" (ص: ٢٢٧).

لكن ذروة الصراع الزمني بين الشخصيات، هي في مواجهة أدهم ويونس، الأنا الواحدة التي تحولت إلى مثنى، وهذه المواجهة من الممكن إدراجها ضمن الزمن الحاضر للخطاب الروائي؛ إذ إن الكاتب يقرن هذه المواجهة بزمن ما بعد العودة: "كان عليك أن تواجه من تفاديته طويلا، ذلك الذي تركته هنا قبل عشرين عاماً" .

فالحكايات في حياة أدهم أو يونس تسير إحداهما على حساب الأخرى، حياة أدهم على حساب حياة يونس التي توقفت، وحولته إلى شبح ثابت في زمن معين. وحياة يونس على حساب زمن أدهم الماضي؛ لأن يونس هو الذي يصير حاضراً في المرآة بعد زمن الحاضر، ويتضح هذا في حوار أدهم مع نفسه حين كان برفقة ابن أخيه يونس الصغير يقول: "كنتما ثلاثة في المرآة، أنت، الشخص الآخر في المرآة، ويونس الصغير". يرى أدهم في المرآة وجه يونس الشبح هو الذي يحدق فيه بنظرات تتراوح بين الإشفاق والرجاء، وكما لو أن يونس هنا هو الأقوى، هو الأكثر حياة وثباتا، من أدهم الذي استمد وجوده من الكلمات والغربة. يونس هو الأرض، بينما "أدهم" عاصفة هبت في زمن ما، ثم مضت، تاركة آثارها فقط.

لكن محنة الزمن تتضح أكثر عند أدهم، عبر علاقته بالساعات، بالإذاعة التي يفضلها على التليفزيون؛ لأنه يقضي على عمل المخيلة، بالأسواق القديمة التي تبيع الأشياء المستعملة، وعبر ذاكرته العجيبة التي تعيد إليه أقدم الصور في انثيال عجيب، يقف مدهوشاً أمامه، هو الذي ارتحل من بلد إلى آخر، نام في أسرة غريبة لا تعد، وجلس على مقاه لا حصر لها، وتسمى باسم غير اسمه، العلاقة مع الزمن بالنسبة له هي وقت يحتاجه فيمر بلمح البصر، وآخر لا يعنيه فيفيض علي الحاجة، يقول: "لا تحمل، عادة، ساعة في يدك. تشعر أنها قيد. شيءٌ يغل الرسغ ويصنع رابطة قسرية بالزمن. الزمن ليس ساعة. الساعة ليست وحدة زمنية إلا في المرائب وماكينات بيع قوة العمل وأسرة بنات الليل. للزمن مقاييس أخرى. بعضها تعكسه لك المرآة، بعضها يبدو في طول خطوتك وسرعتها" (ص: ٦٢).

تقدم الرواية أسئلتها القلقة والعبثية، عبر تاريخ بطلها؛ ماضيه، وحاضره، في تحليله لأحداث حياته، والأشخاص الذين مروا بها، وما آل إليه مصيرهم، ثم هناك محاولة تأكيد التقاطع بين علاقة الزمن بالأماكن أيضا، وكيف أن الزمن يترك بصمته على المكان أيضا؛ لنقرأ هذه العبارات:

- "فالزمن كما تعرف.. لا يرضخ للأماني مهما كانت ضارعة"

- "للزمن طرقه المباشرة أو الماكرة" .

- "الزمن قطار لا يؤثر محطة على أخرى، حتى لو تلكأ هنا أو أسرع هناك" .

يحضر الزمن بوضوح عبر قرينه "يونس" ، هذا الآخر الذي لم يكبر، وظل شبحاً، لكن فيما بعد ستنقلب الأمور ليظهر هذا الشبح ويستولي على زمن العائد الجديد؛ ليصف تحركاته، تنقلاته المكانية، لقاءه بأشخاص من الماضي، ثم تمرده أحيانا، في ردة فعل على كل ما كان.

ويستمد الزمن مرجعيته أيضا في الرواية من استمرار الاسم، أو الهوية؛ ففي القسم الأخير من الرواية، يتكثف حضور الطفل يونس في النص، ليكون بمثابة مُخلص جديد، عبر حمله اسم عمه، لقد اختار الكاتب عن عمد وضع هذا التفصيل المهم، في شخص يونس الصغير، الذي يمثل أحد رموز الرواية؛ مثله مثل المدن، هو الذات الباقية، التي يرى "أدهم" فيها طفولته وشبابه.

ومن هنا لا يبدو مستغرباً، أن تنتهي الرواية في زيارة "أدهم" لقبر والدته، في يوم يتميز بشمسه المتسلطة؛ تلك الشمس التي تبدو نوراً ساطعًا يبدد حجب الوهم كلها، ويسمح للبطل السارد أن يسأل نفسه أي اسم سيُنقش على شاهده؟ لا يعطي إجابة لكن المشهد الأخير في الرواية ينتهي بأن يعطي "أدهم" لحارس المقبرة عملة معدنية من الزمن الماضي، من وقت مغادرته للوطن، عملة معدنية انتهى زمن تداولها.

الهوامش :

- حيث لا تسقط الأمطار(رواية)، أمجد ناصر، دار الآداب،بيروت،٢٠١٠.

"سيدات القمر" ودلالة المكان الروائي

يمثل المكان في الرواية، عنصرا مهما من عناصر السرد الروائي، ليس لأنه الفضاء الأفقي للنص فقط، حيث تدور الأحداث، ويتحرك الأبطال في دوائر متقاطعة، وتتضح معالم شخصياتهم وتنمو وتتحول، بل لأن المكان في كل أبعاده الواقعية والمتخيلة يرتبط ارتباطا وثيقا بالجانب الزمني والتاريخي للنص وشخوصه، بحيث ينتج عن التفاعل (الزماني– المكاني) منظومة سردية تنتظم في الشكل الروائي الذي تم اختياره لتقديم الأحداث والأشخاص، وتفاعلاتهم النفسية والحركية مع المكان.

ويقوم المكان في الرواية – بوصفه عنصرًا يتميز بخصوصية – بعدة وظائف في السرد لعل أهمها:

تكوين إطار الحدث، وتحريك خيال القارئ لتصور الأمكنة، واستخدام المكان مع دلالته الرمزية ليكون مؤشرا للأحداث. بيد أن المكان يؤدي دوره البارز –عبر تحولاته المستمرة– في الكشف عن كينونة استمرار اللاثبات، فمن خلال المكان وما يحدث فيه وله يمكن قراءة التاريخ ومستجداته، بكل ما يحمل هذا التاريخ من أبعاد سياسية واقتصادية واجتماعية.

وحين نتحدث عن رواية، ونكون أكثر تحديدا لنبحث في تيمة المكان الروائي فيها؛ فهذا يعني أننا نبحث في التقاطعات بين: الجغرافي– التاريخي، والمتخيل؛ فالمكان في الدرجة الأولى – سواء كان واقعيًا أو متخيلًا – هو حيز ينتمي للجغرافيا المكانية، التي تتقاطع مع زمن النص – أي تاريخه، وفي هذا التقاطع يتكون الخيال الأدبي للكاتب؛ بمعنى أن المكان الموصوف في العمل الروائي لا يُشترط أن يتطابق مع المكان الواقعي في كل أبعاده وتغيراته، بل إن المكان المطروح روائيا يقابله مكان ذو جذر واقعي، يتشابه معه أو يحاكيه، لكن ليس من الضرورة أن يتطابق معه.

يرى جيرار جينت [(١)] أن حركة الحدث الروائي في النص السردي لابد أن تنتظم ضمن منظور مكاني يحيط بالحدث؛ بمعنى أنه لا يمكن أن تدور أحداث رواية ما دون تصور مدلولات واضحة لأماكن الأحداث، وما تركه هذا المكان من أثر في بناء شخصيات الرواية، وفي اختيار نُظم علاقاتها وردود أفعال أبطالها.

وفي كتابه "جماليات المكان"[(٢)] يتحدث الفيلسوف الفرنسي "غاستون باشلار" عن أثر المكان في تكوين وعينا النفسي؛ "فالمكان الأول في وجداننا العاطفي – سواء كان كوخًا أو قصرًا – يترك أثره في اللاوعي الذي يعيد إنتاج الصور عن ذاك المكان، ومع مرور الزمن لا تكون تلك الصور مطابقة غالبًا للواقع، بل إنها مطابقة لذكرى المكان في مخيلتنا". وقد أطلق "رولان بارت" على هذه التفاصيل المكانية – المركبة بين الواقعي

والمتخيل – مصطلح "الأثر الواقعي" للدلالة على الأثر الإيهامي الذي تحدثه.

ويُعتبر عنصر المكان من أكثر عناصر النص إثارة للجدل عند تناوله في المعالجة النقدية، بسبب عدم تبلور منهج نقدي محدد لتحليل المكان الروائي، ولأن هناك جدلاً حول مصطلحات عدة ظهر استعمالها في النقد عند مقاربة المكان الروائي، رغم أن هذه المصطلحات ظهرت بعد مصطلح "المكان" وهي :"المكان" و"الفضاء" و"الحيز"، وتوضيح ما بينهم من فروق. ويرى سعيد يقطين أن مصطلح الفضاء في السرد "ظل مفتوحا للاجتهادات وللتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة للفضاء..لقد ظلت وجهات نظر الباحثين تتأسس على قاعدة ما تقدمه أعمال روائية محددة، ولم يصل الأمر إلى إقامة تصورات كلية عن الفضاء الروائي"[٣]. أما عبد الملك مرتاض[٤] فيحاول توضيح معنى "الفضاء" على أنه مرتبط بالمكان المطلق بما يشمله الفراغ أيضا، فالمكان يرتبط بمساحة جغرافية محددة، في حين أن الحيز محدد بشكل أكثر دقة ليكون مصغرا عن المكان بحيث يعني الحجم أو الإطار الخارجي لشيء أو لمكان ما. ويرى د. مصطفى الضبع أن المكان هو ما يحل فيه الشيء أو ما يحوي ذلك الشيء ويحده ويفصله عن باقي الأشياء"[٥].

ويوضح حميد الحميداني رؤيته للمكان بأنه "يختلف عن مفهوم الفضاء، إذ يشير الأول إلى حيز جزئي من فضاء شمولي، في حين أن الفضاء هو مجال عام حاو لكل الأمكنة والأبعاد باختلاف مكوناتها،

فالغرفة والبيت والمقهى والشارع هي أجزاء مكانية تشكل محتوى للفضاء الأعم"[٦].

وانطلاقا من هذه المعطيات يتخذ المكان أشكالاً ويتضمن معانى عديدة، بل إنه قد يكون فى بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[٧] من هنا تسعى هذه الدراسة للبحث في مدلول المكان الروائي؛ بما يتضمن أمكنة الرواية، وأشياءها، وأماكن تحرك أبطالها كما يقدمها السرد؛ مُشكلاً حركة الحدث الذي يبني النصوص المتناولة في هذه الدراسة.

سيدات القمر

تمتد رواية "سيدات القمر"[٨] على مساحة سرد زمنية تصل إلى قرن كامل، يتناوب فيه السرد شخصية عبدالله، وراو خارجي، يقدم ما تخفيه الشخصيات من تفاصيل، ويكشف هواجس وخفايا باطنية لأحداث وتواريخ قديمة.

كما تتميز "سيدات القمر" بقدرة سلسة على توظيف التاريخ العماني، بما يتقاطع مع التطور الاجتماعي والجغرافي في سلطنة عمان؛ حيث ترصد الكاتبة بعين حساسة علاقات إشكالية، تنسجها من خلال مهارة في الوصف الداخلي والخارجي، عبر تطور الشخوص وتنقلاتهم الزمانية والمكانية، وحالات تجاذباتهم النفسية وتحول مواقفهم من الحياة. إذ لعل أهم ما ترصده هذه الرواية هو تأثير التطور الحضاري، والعمراني على السلوك الفردي. سيلاحظ القارئ هذا الأمر منذ الصفحات الأولى، حين ترفض البطلة "ميا" أن تلد على يد نساء القرية، وتصر على أن تضع

مولودتها في المستشفى رغم سخرية أمها من هذا الفعل.. تقول الأم: "اذهبن أنتن إلى مستشفيات مسكد، تصبحن فرجة للهنديات والنصرانيات". ص١١

أما موقف "ميا"، فنلحظه في العبارة التالية: "قالت "ميا" لولد التاجر "سليمان" حين أصبحت لا تستطيع النوم من تكور بطنها: "اسمع أنا لن ألد هنا على أيدي الدايات، أريد أن تأخذني لمسكد". ص١١

وعلى الرغم من أن "ميا" ستبدو – مع تتابع الأحداث – شخصية ذات آراء تنتمي للزمن القديم، إلا أن "ميا" في زمانها يتم النظر إليها على أنها حداثية مقارنة طبعًا بأمها والجيل السبق. إذن يمكننا القول بأن "سيدات القمر" تعمد إلى تأمل التطور السريع المتلاحق في الذات العمانية خلال تحولاتها المدنية، عبر متابعة تفصيلية لسلوك الأبطال ومواقفهم من الحياة في اختياراتهم الشائكة أحيانا، كما فعلت "لندن" ابنة "ميا" حين تخفق في اختيار زوجها، رغم تحديها لعائلتها وفرضه عليهم، إلا أنها تعود وتخلعه لتتخلص من عقبة وجوده المؤلم في حياتها، لتواصل حياتها من جديد.

المكان الروائي: مكونات وجوده

يستمد المكان أهميته في رواية "سيدات القمر" من تقديمه حركة التاريخ عبر المكان. وأعني بحركة التاريخ تلك النهضة العمرانية والاجتماعية التي شهدتها السلطنة في مدن مختلفة. وكون الرواية تغطي ما

يقارب من مائة عام من تاريخ عُمان، فإن ذكرها للأماكن شمل أحداثا تاريخية مفصلية مثل معاهدة السيب المبرمة في العام ١٩٢٠، والتي قسمت عُمان إلى "عُمان الداخل" وتحكمها الإمامة، و"حكومة مسقط وبعض المناطق الساحلية التابعة لها"، ويحكمها السلطان المدعوم بالإنجليز، وقد ظلت الاتفاقية محترمة زمنًا حتى وقّع السلطان اتفاقية مع شركة بريطانية للتنقيب عن النفط في منطقة تابعة للإمامة في صحراء فهود". ص١٣١

ويمكننا من هذا المقطع الموجز الإلمام ببعض التحولات المكانية التي عنى بها النص؛ فمن جانب هناك حديث عن عُمان الأمس والتقسيمات التي كانت موجودة، ثم ما أعقب ذلك من طفرة اكتشاف النفط، وما سيتلوه من مستجدات على مستوى المكان والمجتمع.

الدائرة الكبرى للمكان

تحضر مدينة "مسقط" في خلفية المشهد المكاني في "سيدات القمر"، في حين تحتل بلدة "العوافي" الدائرة الكبرى للمكان؛ لأن الأبطال جميعهم ينطلقون إلى أقدارهم من تلك البلدة الصغيرة. وإن كان الجيل الجديد يحاول الاستخفاف بالبلدة، كما حدث حين يقول سالم لأبيه عبدالله: "مسقط بلدنا ما العوافي؟.. لماذا لا نقضي كل الإجازات في مسقط؟"؛ فيأتي رد أخته "لندن": "الموجود في العوافي ولا يوجد في مسقط هو المقبرة؛ فمعظم سكان مسقط لا يُدفنون فيها بل في بلدانهم الأصلية". أما الأب عبدالله، فيقول: "قضيت عشر سنوات بعد زواجي وأنا في

الطريق من مسقط إلى العوافي، ومن العوافي إلى مسقط، رفض أبي أن ننتقل تماما لمسقط، من سيعمر البيت الكبير؟". ص٥٤ – ٥٥

تمثل بلدة "العوافي" الجذر الأساسي للأبطال ولكل الأحداث الرئيسية في هذا النص، في حين يظل كل ما يدور في مدينة مسقط كما لو أنه طارئ على الحدث؛ فالأب عبدالله – مثلاً – يتذكر كيف أنه لم يكن يسهر خارج البيت، في حين أن ابنه سالم يتأخر في السهر مع أصدقائه في المقاهي، وهذا ما يسبب الرعب لعبدالله، ويجعله يحس بأنه صار يشبه أبيه، الرجل المتسلط الذي حاول طوال عمره الفرار من تأثير سلطته حتى بعد موته. على الرغم من أن عبدالله يرافق ابنته "لندن" إلى شاطئ "السيب"، ويستمع لها وهي تحكي له عن ندمها في اختيار أحمد، وقرارها الانفصال عنه. ويتخلل حديث عبدالله مع ابنته وصف للمدينة، وما يحدث فيها من تحولات.. يقول: "كانت التحديثات على شاطئ السيب قد اكتملت، الطريق الساحلي الجديد يمتد حوالي أربعة كيلو مترات بأرصفة طويلة أنيقة لوقوف السيارات، وأرصفة للمشاه، وأعمدة للإنارة التي تحاكي برج العرب بدبي". ص٥٣

كان هذا التطور في المدينة متزامنًا أيضًا مع تحولات في بلدة العوافي؛ حيث عرفت مصابيح النيون الطريق لكل بيت في العوافي، وحلت البيوت الإسمنتية بدل البيوت الطينية، صار الناس يتابعون التلفزيون، وصار دكان حمدان يحفل بألوان مختلفة من الأقمشة لم تعرفها العوافي من قبل.

ونقرأ أيضا: "فيما مضى كانت بيوت العوافي تخلو تمامًا كل نهارات الصيف؛ حيث يذهب الجميع؛ صغارًا، وكبارًا إلى المزارع، هربًا من الحر، ويعودون مع الأنسام الطرية أول الليل، أما الآن في أوائل الثمانينيات، فلا حاجة لهذه الهجرة الجماعية؛ فالمراوح الكهربائية، والمكيفات في بعض البيوت أغنت عن ذلك".

ثمة مكان آخر لا ينبغي إغفاله ونحن نتحدث عن دائرة المكان الكبرى، ألا وهو "الجبل الأخضر"؛ إذ على الرغم من المساحة القليلة التي يشغلها في السرد، بحيث لا تتجاوز الصفحتين، إلا أن التوقف عند هذا المكان مهم من الجانب التاريخي؛ حيث تذكر الكاتبة أن الإمام غالب الهنائي وأتباعه من القبائل المتحالفة معه اعتصموا في "الجبل الأخضر"، ثم تحكي عن الحرب التي دارت هناك مع الإنجليز، وكيف تكون نتيجتها سقوط أكثر من ألفي شهيد في الجبل الأخضر.

المكان والشخصيات

ترتبط شخصيات رواية "سيدات القمر" بالأماكن، وتترك آثارها فيها، تحكي عنها، تصفها في كل ما يحدث لها من تحولات زمنية؛ لذا فلا يمكن الحديث عن المكان في هذا النص دون التوقف أمام الشخصيات الرئيسية التي تمسك زمام الأحداث.

– عبدالله، الطائرة: يدور جزء كبير من أحداث الرواية على لسان عبدالله، الذي يتخذ مكانه في القصة من قلب الطائرة؛ ليسرد رؤيته للأحداث، وهو معلق بين السماء والأرض؛ ففي كل مقطع سردي يفتتحه عبدالله

هناك تأكيد على وجوده في الطائرة. ويستمر السرد على هذا الشكل حتى الفصول الأخيرة؛ حين يقول عبدالله: "أنا لست في هذا المقعد المعلق بين السماء والأرض، أنتظر وصولي الوشيك لفرانكفورت، أنا في حجر ظريفة في الحوش الشرقي من البيت الكبير، عيوني مفتوحة على القمر الكبير، وظريفة تمسد شعري وتحكي". ص٢٠٨

تظل شخصية عبدالله على مدار النص متأرجحة بين مسقط والعوافي، بين تسلط أبيه، وحبه لزوجته "ميا" التي لا تكترث لمشاعره، وبين علاقته ببناته وابنه سالم. وربما لكل هذه الأسباب اختارت له الكاتبة أن يظل – في جزء كبير من السرد – في قلب الطائرة معلقًا بين الأرض والفضاء؛ لنقرأ قوله: "أرى من نافذة الطائرة، سيل الأنوار يسيل من المدن على البحر.. لا يشبه سيل العوافي الذي أغرق زيدا". ص٩٠

– ظريفة، العوافي: تشغل العبدة ظريفة حيزًا من ذاكرة عبدالله، وهي المرأة التي ربته بعد موت أمه، كبرت معهم وعاشت بينهم حتى صارت فردًا من العائلة، بل إن الكاتبة توضح في بداية الرواية أن ظريفة هي العبدة الوحيدة التي كانت تتشارك في مائدة السيدات. وهذه الحظوة تجعل ظريفة مرتبطة ببلدة "العوافي". إنها أرضها ومكانها الذي لم تعرف سواه، حتى حين يغادر زوجها حبيب لمكان آخر لا تفكر في اللحاق به والحصول على حريتها؛ لأن قيد الأرض يشدها أكثر من قيد الحرية، تقول: "كيف تتركين العوافي يا ظريفة، وأنت لا تكاد تعرفين غيرها من بلاد الله.. أنت ولدت عبدة لأن

أمك كانت عبدة، وهكذا.. ولم يسرقك أحد، والعوافي بلدك، وناسها ناسك".

– سالمة، البيت: تمثل سالمة الماضي، بكل طقوسه. سالمة والدة ميا، التي تنتمي مكانا وزمانا للعوافي، نراها تتحرك على مدار النص في بيوت تحتوي خبراتها في الحياة، ومعارفها، وطرق تربيتها لبناتها.. تقول: "أحسست لوهلة أن اللون الأزرق الزيتي المطلية به الغرف أغمق مما يجب، لكنها آثرت أن تبقى ابنتها النفساء فيها، لأنها دافئة.. كما أن الوسائد والطنافس مطرزة ومكسوة بالمزراي. أو تقول في موضع آخر: "كم من السنوات انقضت وهي متكئة على جدار المطبخ الخارجي، تسمع شجار العبدات داخل المطبخ ونكت العبيد وصياحهم".

– لندن: لندن هي إحدى الشخصيات الرئيسية في النص، وكما يتضح من اسمها الذي هو اسم عاصمة بريطانيا، فإن هناك دلالة رمزية في شخصيتها. ذاك الانجذاب الشديد من ميا نحو الحضارة، ونحو حبها الذي فقدته، جعلها تطلق على ابنتها اسم لندن. ويتحقق حلم ميا حين تصير لندن طبيبة، تعيش وتعمل في مسقط، تخوض قصة حب فاشلة، وهذه دلالة أخرى على منحنى التجريب في الشخصية، وعدم امتلاكها الخبرة والنضج في اختياراتها.

المرأة والمكان

ومن المهم جدًا – في هذا العمل – التوقف على طبيعة علاقة المرأة بالمكان، والمرأة بالرجل، وعلى الرغم من أن بلدة "العوافي" هي قرية

صغيرة، يعيش الناس فيها بفطرتهم، إلا أن نماذج العلاقات الدائرة على أرضها، فيها نوع من الرقي والاحترام، خاصة في العلاقة بين المرأة والرجل، سنلاحظ هذا حين تصر ميا على تسمية ابنتها لندن، لا يتدخل زوجها عبدالله في قرارها رغم سخرية عائلته من الأمر، في حين أن لندن ابنة ميا حين ترتبط بعلاقة حب مع رجل من المدينة، يدعي التحرر والثقافة، فإنه يقوم بضربها قبل أن تصبح زوجته، وهنا يكون تعقيب ميا الأم: "يضربك؟ في العوافي كلها ما سمعت عن أحد يضرب امرأته غير فريح السكران". ص٥٦

سنلاحظ نموذجًا آخر من العلاقات المتطورة، بين عزان زوج سالمة ونجية البدوية، في علاقتهما المفتوحة، واتفاقهما على أن ما يجمع بينهما هو العشق فقط.. تقول: "كانت الرؤية بينهما واضحة منذ البدء: العلاقة الحرة. هذا ما أراده كلاهما: الحرية في العلاقة". ص٨٠

هناك أيضا موقف عزان من ابنته خولة عند رفضها الزواج من العريس الذي تقدم لخطبتها وإصرارها على انتظار ابن عمها. لا يجبرها على القبول، بل يطمئنها أنه لن يحدث إلا ما تريده هي. مثل هذه العلاقات تتكرر في أكثر من مكان في النص، فتبدو معظم الشخصيات الذكورية في "العوافي" بعيدة عن التسلط، تمارس نوعًا من الوعي في التواصل مع المرأة، وعي فطري لا ينطلق من أي شعارات مستوردة عن المساواة وحسن المعاملة، بل من الإحساس بالآخر واعتباره مرآة للذات.

وإن كانت الرواية تبدأ في صفحتها الأولى مع ميا، فإنها تنتهي مع عبدالله على شاطئ السيب في مسقط، يقود سيارته اللكزس، ويتأمل حياته الماضية. وتختم الكاتبة روايتها بمقطع فانتازي يتداخل فيه الواقع بالخيال، والماضي بالحاضر.

من هنا نجد أن للمكان دلالته الواضحة في رواية المرأة، من حيث علاقتها بالمكان وتوظيفها له إبداعياً ليكون إطاراً للحدث والمخيلة الروائية، ومؤشراً على تغير الزمان، وما يرافق هذا التغير من تحولات سياسية واجتماعية وجغرافية.

هوامش:

(١) جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة : ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى ١٩٨٩.

(٢) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة : غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت ، ١٩٧٨،ص ٥٠

(٣) سعيد يقطين: قال الراوي.. البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٧، ص ٢٣٧، ٢٣٨.

(٤) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية.. بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت ، ع ٢٤٠، ديسمبر١٩٩٨، ص ١٤٢.

(٥) مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٦٠.

(٦) حميد الحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

(٧) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠- ص ٣٣

(٨) جوخة الحارثي: سيدات القمر ، رواية ، دار الآداب، بيروت ٢٠١٠

روايات في مواجهة العنف

عيون تلمع حدقاتها في الليل مثل نصل سكين حاد تسبب الرعب للأطفال؛ رجال ملتحون ينامون قرب بنادقهم، مستعدون للقتل والموت بكل أشكاله العنيفة بحجة الشهادة، نساء ملثمات ببرقع أسود، ينظرن للعالم من خلف ضباب كثيف؛ أطفال صغار تتشابه أحلامهم مع كل أطفال العالم، لكن طفولتهم منتهكة وهم يكبرون على تقديس التعصب.

هذه الصور، هي ملمح طفيف من الوجوه المتعبة أو المختنقة، أو الأموات الأحياء، في روايات كثيرة تناولت العنف، وتعمقت في تقديم شخصية الإرهابي وكيف مضى في طريقه هذا، فيما عرضت بعض الروايات لما يفعله الإرهاب في المجتمع، وأي دمار ينتج عنه.

يشكّل النتاج الروائي العربي بغزارته وتنوّعه، وبالوتيرة المتصاعدة التي عرفها منذ قرابة خمسين عاماً، رافداً إبداعياً مهماً؛ فالرواية هي فن العصر الحديث أو بعبارة أخرى شائعة نعيش "زمن الرواية"، فالرواية تمكّنت من بناء تواجدها الأدبي متجاوزة الفنون النثرية الأخرى، من خلال تقديم انعكاس التفاعل الفني والمعرفي، والحدثي، والثقافي والاجتماعي الذي برعت في تسجيله عبر صفحاتها.

وإذا كان الإرهاب كحدث سياسي بدأ مع مطلع السبعينيات، فإن حضوره في الأدب تكرر منذ مطلع الثمانينات، ولعله أصبح موضوعاً بارزاً في العديد من الروايات في أعقاب عام ٢٠٠١ بعد حادثة ١١ سبتمبر.

تكشف الروايات التي سيتم تناولها في هذا التحليل، أن النسخة الحالية التي تتراءى من مشاهد الإرهاب، هي النسخة الأكثر نزقاً وتطرفاً في منظور الصراع، لأنها مصنعة على غير قياس، وليست وليدة صدفة أو نتاج ظروف فقر وجهل فقط، بل الجهل والفقر وكل موبقات المجتمعات، ما هي إلا المادة الخام التي استحضرت ليعد منها استحلاب هذا المزيج مر المذاق لما يسمى بالإرهاب.

يرصد فتحي غانم في رواية "الأفيال" (١) بداية ظهور الحركات الإرهابية التي يقوم بنائها الفكري على رفض المجتمع وتكفيره، فمن خلال شخصية حسن وعلاقته بالجماعات الدينية، قدّم غانم نموذجاً للوسائل التي مكّنت من سريان الفكر الإرهابي وانتشاره؛ وكيف يتغلغل في أفكار الشبان ويؤثر عليها.

وتُعتبر هذه الرواية من الأعمال الأولى التي تنبأت بموجة الإرهاب في السبعينيات التي انتهت باغتيال السادات، وكيف سيصير الإرهاب أداة تُستخدم ضد المجتمع.

تناول فتحي غانم أيضاً شخصية الإرهابي في روايته "تلك الأيام" (٢) عبر شخصية عمر النجار، كاشفاً كيف أن هذه الشخصية العنيفة والدموية

هي النتاج الطبيعي للعنف، والفقر، والجهل والقمع السياسي والديني؛ ووصف الناقد جابر عصفور رواية غانم بقوله: لم يتناول روائي عن أساليب الجماعات الإسلامية لاستقطاب الشباب وتحويلهم من كائن بسيط إلى متطرف ديني، يسمع فيطيع ويؤمر بالقتل فيقتل مثلما فعل فتحى غانم.

أما الكاتب مُحَمَّد المنسي قنديل فيعود إلى جذور الإرهاب خارج العالم العربي في روايته "قمر على سمرقند" [٣]؛ متجهاً نحو ما كان يحدث في "كازاخستان" مع شخصية الشيخ لطف الله، والصراع الذي نشأ في أعقاب سقوط الاتحاد السوفيتي، والكشف عن مدى العطش الديني عند الدول التي حكمتها روسيا، محكمة قبضتها الشيوعية عليها، وهذا ما سيظهر مع "لطف الله"، الذي يختار الموت على الاستسلام للنظام الحاكم بعد سقوط الشيوعية، ويطالب بتطبيق الشريعة الإسلامية، ويقوم هو وبعض رجال الدين من الشباب المتعصبين بالاستيلاء على بعض مقار الحزب الشيوعي التي خلت بعد رحيل السوفيت؛ يعتصمون بها، ويعلنون مطالبهم بإنشاء دولة تقوم بتطبيق الشريعة الإسلامية، بل واختاروا لها اسماً أيضاً "إسلامستان".

وفي موازاة شخصية "لطف الله" هناك "نور الله"، وهو من الشخصيات المحورية في الرواية، رجل الدين المتشدد والمنفلت في آن واحد، الذي تلقى علومه الدينية في الأزهر، تنسال حكايات نور الله، المتداخلة أيضاً مع تاريخ مصر، ويصف لقاءه مع عبد الناصر مطالباً إياه

بالإفراج عن سيد قطب قائلاً له: "إنه شيخ كبير"، فيرد عليه الرئيس بأنه غير مسموح له بالتدخل في شأن داخلي.

في هذا المزيج السردي المنفصل مكانياً، من "كازاخستان" إلى مصر، يمكن للقارئ تتبُّع الخيوط الدقيقة التي نسجت الصراع الديني، في مجال خصب من النزاع السياسي الذي كان قائماً في ذاك الحين تحت اسم "الحرب الباردة"؛ التي ستؤدي بدورها في زمن آخر إلى اشتعال حرب الإرهاب.

الموت في بغداد

لم تغب الحرب بوجهها المشوه، والإرهاب بكل عنفه ودمويته عن الرواية العراقية، ولعل التساؤل يكمن حول ضياع "الحب"، كمعنى إنساني نبيل ينقذ الفرد من لعنة الخراب المزدوج، لكن الحب بكل أبعاده يتلاشى على أرض مشتعلة، ولا يبقى منه إلا إطار صورة ضعيف. تقع "زينة" بطلة رواية "الحفيدة الأميركية" (٤) للكاتبة العراقية إنعام كجه جي– في حب "مهيمن" وهو شاب من جيش المهدي، هي القادمة من أميركا – كمجندة – في الجيش الأميركي لتعمل مترجمة تمضي في خطوات متعثرة وراء حب غامض لرجل يتبنى الجهاد رسالة لحياته، لكنه يرفض "زينة" لأنه يعتبرها شقيقته بالإرضاع، بينما هي تمضي في مغازلته، تعود زينة إلى أمريكا وحيدة

و"مهيمن" حبيبها العراقي يظل يقاتل في مدينة الصدر، من دون أن تتمكن قوة الحب من التأثير عليه ليترك القتال.

في مقابل هذا يمكن اعتبار رواية "فرانكشتاين في بغداد"[٥] للكاتب أحمد السعداوي الحائز على جائزة البوكر ٢٠١٤، من الروايات التي جسدت ظاهرة العنف الدموي في أبرز أشكاله، فالكاتب يبدأ الفصل الأول من روايته بحدوث انفجار قائلاً: " حدث الانفجار بعد دقيقتين من مغادرة باص الكيا الذي ركبت فيه العجوز إيليشوا أم دانيال"، يقدّم السعداوي في روايته تشريحاً اجتماعياً ونفسياً لدلالات العنف، ونتائجه من خلال عدة أبطال، تختلف ردود أفعالهم على وقائع الدمار، وتتقاطع في نتيجة واحدة "التشوه"؛ يتشكّل بطل الرواية المجهول الاسم والهوية الملقب "باشسمه" و "فرانكشتاين" و "المجرم أكس" من بقايا أعضاء بشرية قام "هادي العتاك" بجمعها على شكل جسد بشري، ولحكمة القدر تدب فيه الروح، انطلاقاً من هذه الفكرة الفانتازية عما تفعله الحرب، ويؤدي إليه العنف ينسج النص أحداثه وأفكاره. يشق السعداوي مسار حياة بطله المتخيل "الشسمه"، وبطله الواقعي هادي العتاك، موحداً وفاصلاً بينهما في آن واحد لنقرأ:

" جاءت سيارات الإسعاف وحملت الجرحى والقتلى، ثم جاءت سيارات الإطفاء وأطفأت الحرائق في السيارات ثم سحبتها سيارات قطر المركبات نوع دوج إلى مكان غير معلوم، واستمرت خراطيم مياه الإطفائية في غسل المكان من الدماء والرماد، ظل هادي يراقب المشهد بتركيز

شديد، كان يبحث عن شيء ما وسط مهرجان الخراب والدمار هذا، وبعد أن تأكد من مشاهدته، رمى سيجارته على الأرض وانطلق مسرعاً ليلتقطه من الأرض قبل أن تدفعه المياه القوية لخراطيم الإطفاء إلى فتحة المنهول في الرصيف، رفعه ولفه بكيس الجنفاص وطواه تحت إبطه وغادر مسرعاً".

أساطير رجل الثلاثاء

يكشف صبحي موسى النقاب عن تجربة الإسلام السياسي في روايته "أساطير رجل الثلاثاء" (٦)، عبر أشهر القادة الجهاديين من خلال التعرض لشخصيات مثل أسامه بن لادن، وأيمن الظواهري. يمضي مسار التطرف الأصولي – في الرواية – الذي بدأ مع سنوات السبعينيات، وظل متصاعداً في سرد شيق؛ فيبدأ مع خريف ١٩٧٧ والحرب مع الروس خلال الحقبة الشيوعية، وتدور الأحداث في عدة أماكن ومدن من صنعاء إلى لندن، وصحراء السعودية، وأفغانستان.

يصوغ موسى في روايته تجربة بن لادن منذ البداية وحتى النهاية، متوقفاً عند المحطات المهمة في حياته؛ إلى جانب تقديمه للشخصيات المؤثرة التي عاشت معه وشاركته تجربته، مثل أبو سعيد الذي يعتبر النواة المؤسسة لتنظيم الإخوان على مستوى العالم العربي والخارج، وهناك أيضاً الظواهري وانتماؤه لتنظيم الجهاد، تتضافر كل الشخصيات لتدعم التطرف، مع التوضيح أن المنشأ الفكري للإرهاب يعود لتنظيم الإخوان، تغوص الرواية أيضاً في بعض الحوادث التاريخية التي لا يأتي ذكرها جذافاً، ورغم اعتماد

الكاتب على تفاصيل ووقائع تاريخية إلا أنه عبر لغته السلسة، تمكّن من نسج الجانب التخيلي الفني مع الجزء الواقعي في إيقاع منسجم مع السرد، الذي ابتعد عن الجفاف الذي يفرضه موضوع الرواية.

فراشات محترقة

تُعتبر الجزائر من البلدان التي اكتوت بنيران الإرهاب، لذا كان من الطبيعي حضور الإرهاب في الإبداع الروائي الجزائري، كما نجد في رواية " الزلـزال" لطاهر وطار الـتي نُشـرت للمـرة الأولى في بـيروت عـام ١٩٧٤، واعتبرها النقاد من الروايات الـتي تنبأت بتصاعد الأعمال الإرهابية الـتي تتخذ من الدين ذريعة لارتكاب أفعالها.

قدمت أيضا روايات جزائرية أخرى رؤيتها لظاهرة العنف المتصاعد كما نجد عند واسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق.

يبدأ واسيني الأعرج روايته "مملكة الفراشة"(٧) بإهداء يشير فيه إلى الحرب يقول فيه: الحرب ليست فقط هي ما يحرق حاضرنا؛ ولكن أيضاً ما يستمر فينا من رماد حتى بعد خُمود حرائق الموت، لكل فراشة احترقت أجنحتها الهشة، وهي تحاول أن تحفظ ألوانها، وتبحث عن النور في ظل ظلمة كل يوم تتسع قليلاً."

في هذه الرواية، وعبر أسرة جزائرية هي عائلة "سي الزبير" يتتبع الكاتب مصير أفرادها، يكشف ما فعل الإرهاب في حياة كل منهم، فالأم فريجة أو فيرجي مُصابة بمرض نفسي تعيش حية جسدياً، لكنها منفصمة عن الواقع نحو واقع آخر اختارت الفرار إليه في خيالاتها، والبطلة الساردة "ياما" التي تمتلك صيدلية وتعمل بها، تعيش حياة متخيلة عبر الفيسبوك، قصة حب عظيمة تكتشف أنها وهم كبير، الأخت التوأم لياما تختار الهجرة إلى كندا والانفصال تماماً عن الجزائر، أما الأخ فيكون مصيره الإدمان بعد الفشل في تحقيق أحلامه، وينتهي إلى الموت بطريقة مجهولة، تتقاطع هذه المصائر في عائلة واحدة، مع الوطن الممزق نتيجة الإرهاب، لذا تشكّل هذه العائلة نموذجاً مكرراً لبلد صعقه التطرف في أعماقه وفتت جذوره، وفي مقابل هذا كله يحضر الفن في الرواية كعامل أساسي للمقاومة؛ ففي داخل غرفة ياما وفي حواراتها مع والدتها يحضر الشعر، والموسيقى، وإن كان ثمة التباس أو تشويش بسبب ارتباط الفن بالمرض النفسي في أكثر من موضع؛ غير أن الحالة الفنية والبحث عن الفنون سواء بالرسم أو العزف، أو تلقي الموسيقى عموماً شكل حالة من طوق النجاة، والأمل بالفرح في مواجهة كم من العنف والدمار والوحشية، من هنا حققت الرواية نوعاً من الموازاة في تقديم الحرب، وما فعله الإرهاب بالجزائر مع تقديم وجوه متعددة للفن، وما يتركه من أثر في الحياة والروح.

نجد انعكاساً للفكرة عينها، حيث الفن يقاوم القتل، مع بطلة رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، تستمد هالة شجاعتها من

الموسيقى؛ وتتحدى الأرهاب بالفن أيضاً، بطلة الرواية هي فنانة جزائرية من الأوراس، قُتل والدها وأخيها على يد الإرهابيين،كما تلقت هي تهديدات لأنها مغنية، لذا قررت مغادرة الجزائر مع والدتها السوريّة إلى الشام، لكنها ظلت ترتدي الأسود ولا ترضى بتبديله، ولعل هذا السواد الذي يحضر كعنوان للرواية، هو ما يلفت انتباه البطل اللبناني وهو رجل أعمال ثري تخوض معه البطلة مغامرة عاطفية ساذجة؛ لكن بعيداً عن القصة العاطفية في "الأسود يليق بك" يحضر الإرهاب بقوة في حياة البطلة، ومصيرها الذي يتبدل تماماً بعد موت أبيها وأخيها، تكشف الرواية عن سنوات الإرهاب العشر في الجزائر، وما فعله المتطرفون في حياة الناس العاديين لنقرأ:

"في نوبة من نوبات العفة، تم إلقاء القبض ذات مرة في العاصمة على أربعين شاباً وصبية معظمهم من الجامعيين، وأودعوا السجن فيما كان الإرهابيون يغادرونه بالمئات مستفيدين من قانون العفو! كان زمناً من الأسلم فيه أن تكون قاتلاً على أن تكون عاشقاً".

حاولت مستغانمي في هذه الرواية أن تمجّد الحب والفن، رغم تقديمها لأكثر من مشهد من آلام الواقع العربي، سواء في معاناة وطنها الجزائر، أو فيما مر به العراق من أحداث مفجعة، وتتوقف تحديداً عند مآسي سجن أبو غريب، لكنها تختتم روايتها منتصرة للحب والحلم قائلة:

أيتها الحياة؛ دعي كمنجاتك تطيل عزفها.. وهاتي يدك؛ لمثل هذا الحزن الباذخ بهجة.. راقصيني"

تاء الخجل

تواجه الكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق في روايتها "تاء الخجل"[٨] مأساة أكثر عمقاً وتشعباً، فهي من خلال شخصية خالدة التي تعد تحقيقاً صحفياً، تتناول قضية النساء اللواتي تعرضن للإرهاب عن طريق خطفهن من "جيش الإنقاذ" واغتصابهن، وحملن سفاحاً؛ تكشف أن خمسة آلاف امرأة بين سن الثالثة عشر والأربعين تعرضن للاغتصاب والتعذيب، وعبر شخصية يمينة التي تروي تجربتها تميط فضيلة الفاروق اللثام عما يحدث حين تقول يمينة:

هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويُرغموننا على مُمارسة العيب وحين نلد يقتلون المواليد، نحنُ نصرُخُ ونبكي ونتألم نستنجد، نتوسّل، نقبّل أرجُلهم ألا يفعلوا ذلك لكنهم لا يُبالون، كنا نطبخ ونغسل، وفي الليل يفعلون معنا العيب، ومن ترفض يقتلها الأمير، أمير الجهاد بالطبع".

تعري الكاتبة المجتمع، كاشفة عن تخاذل الدولة في مساندة النساء المغتصبات؛ وفي أن محنة الإرهاب آذت المرأة إلى حد لا يحتمل، في الوقت الذي لا يتم الاعتراف بحجم هذا الإيذاء.

مُغلق للصلاة

يبدأ الكاتب السوري مصطفى سعيد روايته القصيرة "مغلق للصلاة"[٩] بحديثه عن انفجار هائل يقع في المدينة من دون تحديد لاسم هذه المدينة؛ ومن الصفحات الأولى يتسلل الحضور الديني القوي عبر بطلة الرواية التي تظل شبه مجهولة، وبملامح غائمة، لكن حضورها السردي يتوازى في نهاية النص مع الإرهاب الذي تقوم به وتنفذه كأمر واقع، وفي هذا النص على خلاف الرويات الأخرى يأتي الإرهاب من المرأة.

البطل في الرواية هو فنان مشهور يُدعى "معن راجي" يتلقى اتصالاً من امرأة لا يعرفها، بينما استطاعت هي أن تعرف عنه كل شيء، وتزعم أنه المنقذ الوحيد لحياتها، وتتوالى الأحداث بشكل متلاحق حتى لحظة الوصول إلى النهاية، عندما تقوم تلك المرأة بتفجير نفسها في دار الأوبرا في حفل موسيقي كبير للفنان الذي أدعت أنه منقذها، وتمكّنت من التسلل بما تحمله من متفجرات إلى دار الأوبرا بسبب تواجدها في سيارته، لنقرأ :" تفيد الأنباء الأولية وما صرّحت به وزارة الداخلية أن التفجير حصل نتيجة عملية انتحارية، حتى الآن يكتنف التحقيق الغموض، كيف تمكّن انتحاري من التسلل إلى مكان يغص برجال الأمن...وترجح الاحتمالات أن العملية الانتحارية قامت بها امرأة مجهولة الهوية لبست حزاماً ناسفاً"

يتضح من خلال الأعمال الروائية التي تم تناولها، إن ظاهرة الإرهاب شغلت الروائيين العرب، فأفردوا لها حضوراً في أعمالهم الإبداعية،

حيث تعمق بعض الكتاب في الظاهرة متسللين لجذورها الأولى، فيما توقف البعض أمام نتائجها الاجتماعية والنفسية وأثر ذلك على المجتمع العربي ككل، وانعكاسه على الأجيال القادمة، وعلى علاقة الفرد العربي بوطنه، ومدى تشبثه بهويته في مواجهة عالم غربي صار يرى في صورة العربي المسلم ما يوحي بالريبة، انطلاقاً من هذا المنظور تبدو علاقة الرواية بالعنف وتقديمها لصور الإرهاب المتنوّعة من أكثر الفنون الكتابية مقدرة على إيصال وجهة النظر المستبصرة لخطر الإرهاب، وشروره، ليس في العالم العربي فقط، بل على المستوى الإنساني ككل.

لكن في مقابل هذا ظلت الروايات العربية في تناولها لظاهرة الإرهاب تكاد تنتهي جميعها عند نقطة واحدة تتقاطع مع غياب الأفق التنويري الذي يؤدي لتحجيم عوامل نشوء العنف، فالروايات تُجمع على النهايات المهزومة، في مواجهة الإرهاب، حيث ينكسر الأبطال الذين يمتلكون الوعي، وينهزمون في طرق شتى إما بالموت، إما بالسفر أو بالمرض النفسي، أو بالانفصام عن المجتمع؛ بالإضافة إلى أن الروايات في معالجتها لشخصية الإرهابي من حيث مصيره، وعلاقته بالشخصيات المحيطة به، وأثره عليها، ظلت مفتوحة على النهايات الضبابية التي تؤكد على عمق الفاجعة مع القصور عن رؤية أي أفق تفاؤلي جديد، بحيث تحاكي الروايات الواقع إلى حد كبير، وتمضي بالتوازي معه، لتكشف، وتحلل، وتستعرض، وتناقش ما حدث ويحدث،ضمن الحفاظ على مسافة حاضنة للتساؤلات التي يقاربها الفن، من دون أن يمتلك إجابات بشأنها.

هوامش:

(١) صدرت ضمن مطبوعات روز اليوسف، عام ١٩٨١

(٢) صدرت عن روز اليوسف، عام ١٩٦٦

(٣) دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٣

(٤) دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٩

(٥) منشورات الجمل، ألمانيا، ٢٠١٣

(٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣

(٧) دار الآداب، بيروت، ٢٠١٣

(٨) دار رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٣

(٩) دار ميريت، القاهرة، ٢٠١٤

الفهرس